nka
Nemzeti Kulturális Alap



Márai-program

POPULÁRIS ZENE ÉS ÁLLAMHATALOM

TIZENÖT TANULMÁNY

Szerkesztette:
IGNÁCZ ÁDÁM





A kötet megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.

Szerkesztette: Ignácz Ádám

Felelős szerkesztő: Fazekas Gergely
Borító: Szabó Ferenc
Műszaki vezető: Rácz Julianna
Nyomdai előkészítés: 9s Műhely

ISBN 978-615-5062-34-6

Felelős kiadó a Rózsavölgyi és Társa ügyvezetője
1086 Budapest, Dankó utca 4–8.
(+361) 411-2419
rozsavolgyikiado@lira.hu
http://rozsavolgyi.hu

Készült a Prime Rate Kft -ben
Felelős vezető: Tomcsányi Péter

TARTALOM

Köszönetnyilvánítás

Szeretnék köszönetet mondani Szemere Annának, aki a *Bevezetés* megírása mellett szakmai tanácsokkal is segítette a munkámat. A kötet a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal posztdoktori ösztöndíjának támogatásával készült.

A szerkesztő

SZEMERE ANNA

Bevezetés

Az olvasó a hazai népszerű zene kutatásának fontos dokumentumát, egy interdiszciplináris terület intézményesülésének újabb bizonyítékát üdvözölheti az Ignácz Ádám által szerkesztett kötetben. A tanulmányok részben egy 2015-ös, az MTA BTK Zenetudományi Intézetében megrendezett konferencia előadásaira épülnek, és a második világháború utáni Magyarország populáris zenei életének különféle aspektusaira – műfajaira, korszakaira, kultúrpolitikájára, intézményeire és peremvidékére – fókuszálnak. Ilyen értelemben a tanulmánygyűjtemény nemcsak a zenetörténet számára lehet fontos („zene" alatt értve ezúttal minden lehetséges műfajt), hanem a társadalom- és politikatörténet számára is.

2017-ből visszatekintve még az idősebb generációknak is nehéz visszaidézni azt a Magyarországot, amelyben a kormányzatnak a szórakoztató zene egyidejűleg jelentett államrendészeti és a rendszer identitását meghatározó esztétikai problémát. Ez a kitüntetett figyelem – paradox módon – jelentős társadalmi státusszal ruházta fel a „könnyű műfajok" művelőit, akár azért, mert megfelelvén a nyilvánossághoz szükséges kívánalmaknak, országos népszerűségre, de legalábbis ismertségre tehettek szert; vagy éppen ellenkezőleg: mert peremre szorultak, betiltották őket, és ezért váltak híressé-hírhedté, az Európa Kiadó egyik fontos dalát idézve, „igazi hősökké".

A szórakozás sohasem volt semleges vagy ártatlan a kommunista kultúrpoli-



tika szemében.[1] Részben ezért használták a műveltető képzőt, s utaltak rá szórakoztatásként, ily módon a *szórakozó* állampolgárt passzív, megdolgozandó objektumnak tételezve. A sztálinizmus éveiben különösen erős ideológiai töltést kapott a populáris zene. Miközben az éjszakai bárokat az államhatalom képviselői igyekeztek megtisztítani az olyan nyugati hatásoktól, mint a swing és az improvizált jazz, „a mediatizált könnyűzene", György Péter szavaival, „az új komolyság nevében került átalakításra". A kommunista pártállam a gyakran tömegzenének hívott populáris zenét annak az utópisztikus projektnek a részeként képzelte el, amely során a polgári művészet hierarchikus kategóriai helyébe a mindenki számára elérhető, értékes és élvezhető művészet lépett volna. Ennek az eredendően pozitív elgondolásnak már a zsdanovista, erősen represszív változata jelent meg az 1950-es elejének hazai kultúrpolitikájában. Ignácz Ádám írása ugyanakkor arra is felhívja a figyelmünket, hogy a tánczene szovjetizálása nem minden ízében volt diktatórikus, amennyiben bizonyos alkotói szabadságot engedélyezett a zeneszerzőknek és a zenetudósoknak a formanyelv kialakításában.

Ám sem a szocialista realista tánczenének, sem a még nagyobb erőfeszítéssel létrehozott szocreál operettnek nem volt ideje „kifutnia magát": Sztálin halála 1953-ban, majd az 1956-os forradalom jelentősen aláásta a pártállam hitét a tömegek ízlésének és igényeinek átszabhatóságában. A polgári tradíciókkal szemben jóval megengedőbb kultúrpolitikai vonalat kellett érvényesítenie, és ebben segített az üzletiesebb szemlélet fokozatos előretörése. Heltai Gyöngyi esszéje a már eltemetni kívánt, ideológiailag retrográdnak tekintett osztrák-magyar operett kapcsán arról számol be, hogy a Fővárosi Operettszínház frenetikusan sikeres vendégszereplései Kálmán Imre *Csárdáskirálynő*jével miként emelték a műfajt az ország elsőszámú kulturális exporttermékévé Kelet- és Nyugat-Európában egyaránt, de legfőképpen a Szovjetunióban.

A párt kulturális vezetése mindazonáltal igyekezett proaktív maradni, vagyis

1 Természetesen minden baloldali kritikai elméletre – Theodor Adornotól Stuart Hallig és Jean Baudrillard-tól John Bergerig – igaz, hogy a populáris művészetet nem tekinti ideológia- vagy politikamentes formációnak.

nemcsak a tűrés és elutasítás defenzív tengelye mentén foglalkozni a populáris zenével, hanem világra segíteni olyan műfajokat és művészi terveket, amelyek „korszerű" formanyelven artikulálják az évtizedek során egyre obskúrusabbá, vitatottabbá váló szocialista eszmeiséget. Az amerikai mintát követő musical szocialista reinkarnációja ezt a szerepet volt hivatott betölteni az 1960–1970-es évek zenés színházi kísérleteiben. A Kulturális Minisztérium által meghirdetett 1973-as musicalpályázatot állítja középpontba Varga Luca írása, amelyből érdekesen rajzolódnak ki a hatalmi apparátus mikromechanizmusai, párt és állam eltérő elképzelései szórakoztatás és társadalomkritika kapcsolatáról. Jákfalvi Magdolna esszéje a korszak legnépszerűbb produkciójáról, az Adamis Anna és a Locomotiv GT által jegyzett, Déry Tibor kisregényére épülő rockmusicalről, a *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*, pontosabban a darab körüli konfliktusokról, illetve a mű évtizedeken és a rendszerváltáson is átívelő hatástörténetéről szól. E sokféle hangulati regisztert és potenciálisan többféle üzenetet közvetítő darab befogadását izgalmas lenne további alapos és elfogulatlan elemzések tárgyává tenni. A zenés színházi siker sokszor a hivatalos intézményeken kívülről tört utat magának, így például a *Jézus Krisztus szupersztár* gyors hazai adaptációja, amelyet bár a pártállam zsigerből betiltott (egészen 1986-ig), az előadás nyomán jött létre egy friss színházi formáció, a Rockszínház. Ring Orsolya tanulmányában arra kíváncsi, hogy az így létrejött színház hogyan működött produktív, de a hazai színházi világ többi szereplőjével sohasem egyenrangú intézményként.

Tudvalevő, hogy a 20. század anglo-amerikai gyökerű populáris zenéje (blues, beat, rock'n'roll, pop, soul, funk, hip-hop, stb.) elképzelhetetlen lett volna a hangrögzítést, sokszorosítást és tömegterjesztést lehetővé tévő elektronikai és médiaforradalom nélkül. Magyarországon késve és szárnyaszegetten zajlott le ez az áttörés, mégpedig nemcsak a zene előállítási technológiájának (hangszerek, stúdió) korlátozott hozzáférhetősége, hanem a médiumok (televízió, hanglemezgyártás, rádió) és így a korszerű hangfelvételi technológiák állami monopóliuma miatt is. E körülménynek a zenei kultúránkra való sokrétű és hosszútávú hatásait csak az utóbbi időben kezdjük feltérképezni. György Péter provokatívan amellett érvel, hogy „az igazi deviancia és a művészet közti szerződések hiánya" miatt (ami a

média monopolhelyzet következménye is lehet) a hazai beat- és rockmozgalom esztétikai világa közhelyes, nélkülözi a modernizmusnak azt a fajta mély elsajátítását, amit akár egy francia sanzon vagy egy brit *concept album* megtestesít. Ezzel a gondolatmenettel társítható Hammer Ferencnek az a megfigyelése is, mely szerint a szocialista lemezgyártásban és a rádiós hangrögzítésben érvényesülő szelekciós politikák mind a mai napig hatással vannak a magyar zenei közízlésre. Ennek bizonyítékát látja abban, hogy a Neoton Famíliának, az 1980-as évek e zeneileg középszerű, ám technikailag kiváló minőségben rögzített discoegyüttesének egyetlen számát sokkal többen nézik, illetve hallgatják a közösségi, vagy videó-megosztó oldalakon (pl. a YouTube-on), mint a rendszer ikonikus, ám peremre szorított alternatív zenészegyéniségeinek a számait együttvéve. Csatári Bencének a pártállami rádiózásról szóló esszéje pedig arra mutat rá, hogy a politikai szűrők nemcsak számos deviánsnak bélyegzett muzsikus karrierjét és életét tették tönkre, hanem a mai és jövőbeli generációkat is megfosztották attól, hogy a korszak zenei világáról hiteles képet alkothassanak.

A populáris zenei kutatás szocializmusból örökölt meghatározó paradigmája a lázadó zenészeknek a nagybetűs, monolitikusként elképzelt „hatalommal" való küzdelme, amely utóbbit elsősorban a pártállam intézményei, másodsorban a vele többé-kevésbé együttműködő kulturális apparátus (média, sajtó, koncertszervezés, menedzserek stb.), harmadsorban a „befutott" professzionális zenészek képviselnek. Az „ellenállók" ebben a narratívában javarészt rockerek vagy „alternatívok", és *többnyire* – magától értetődően heteroszexuális és a többségi etnikumhoz tartozó – férfiak. Különösen örvendetesek ezért az olyan elemzések, amelyek komplikálják, lazítják ezt a paradigmát, a kulturális produkciós mező egészét átható hatalmi dinamika árnyaltabb megrajzolásával. Havasréti József fejezete például arról szól, hogy a testiséget és táncot előtérbe helyező fekete amerikai funk műfaj (amelyből később a meleg kultúrával társított disco kialakult) hogyan épült be félig öntudatlanul a magyar populáris zene szövetébe, és miért ütközött a szöveg és blues-centrikus rockerek közönyébe vagy gúnyos elutasításába. Kappanyos András a popzene domesztikálását bemutató esszéje utal arra az osztályalapú megkülönböztetésre, amely az 1970-es évek külvárosi, proletár identitású rockbandáit – és azok közönségét – sújtotta középosztálybeli kollégáikkal szemben. Komplex hatalmi erőtérbe és társadalmi-politikai kontextusba ágyazza Povedák Kinga az 1970-es évek fordulóján jelentkező ifjúsági keresztény populáris zenét, amelyet közösségképző ereje folytán nemcsak az államrendőrség, hanem a katolikus egyház is aggodalmasan figyelt, de térnyerését végül egyik sem gátolta meg. A rockzenei főáramtól szintén elkanyarodó, forrásfeltáró munkájában Zombori Mónika az 1980-as évek new wave-jét tárgyalja, ezúttal a kultúrpolitika szemszögéből.

Végezetül fontos hozzájárulás a kötethez a két, etnikai kisebbségi témában írott esszé. György Esztert a roma folkzenei mozgalom narratív feldolgozása kapcsán az etnikai örökség kanonizálásának problémája érdekli. Ebben az elméletileg igényes és politikailag is aktuális írásban – az asszimilációs nyomással szemben – a roma identitás és kultúra másságának, valamint e másság méltóságának elismerése a tét. Véri Dániel pedig az európai antiszemita kultúrából meríti témáját: egy jól ismert magyar vérvád költészeti-zenei feldolgozását és annak bírósági és politikai sorsát követi nyomon, amely aligha tarthatna számot széleskörű érdeklődésre a 21. század elején, ha szélsőjobboldali politikai erők nem emelik parlamenti témává, egyebek között az itt említett nemzeti rock együttes aktív közreműködésével.

A populáris zene története és társadalmi vonatkozásai iránt érdeklődő olvasók számára nemcsak tematikai sokfélesége és újonnan feltárt ismeretanyaga miatt lesz érdekes olvasmány ez a kötet; a Braudel-i értelemben vett *longue durée*, vagyis a rendszereken átívelő folyamatok megragadásában, a jelen és közelmúlt történeti meghatározottságainak megértésében is segíthet, és további szellemes, izgalmas kutatásokra serkenthet.

VEZÉRLÉS ÉS ALKALMAZKODÁS

GYÖRGY PÉTER

Elfelejtett komolyak, közhelyes modernek

Az ötvenes évek újraértékelése, a hatvanas évek kritikája

1945 után az ideológiai társadalom új normáinak megfelelően az úgynevezett tánczene is bekerült a világnézetileg vezérelt, identitásteremtésre használt kulturális iparágak közé. Azaz, ha tetszik, az új kultúrpolitika direkt szabályozási rendszerének foglya, vagy ellenkezőleg, a forradalmi köznevelés kitüntetett tárgya lett. Az MDP nem tartotta magától értetődőnek, hogy kizárólag a „magas" kultúra szabályozását tekintse feladatának. A felülről irányított forradalom részeként a mindennapi élet egészének átalakítása volt napirenden, s ebben a keretben nyilvánvalóan a tánczene sem tartozott többé a marginális, illetve semleges termékek közé. Más kérdés, hogy mindennek eredményeként – nem meglepő módon – az érintettek hirtelen a mindennapi ellenállás frontján találták magukat: az ötvenes évek éjszakai élete be is vonult a legendás, mitologikus témák sorába.[1] Az éjszaka meghódítandó, ellenséges terület volt, amelyet a társadalom részévé kellett formálni, s ebben döntő szerepet játszott az élő, illetve mediatizált könnyűzene, amely az új komolyság nevében került átalakításra. Az éjszaka azért és addig volt, lehetett a mindennapi ellenállás, illetve egy másik élet időszaka, amíg annak slágerei is megfeleltek annak a kedélyes romlottságnak, ami az ilyesfajta zenét az egész világon jellemezte. Kivéve a szocializmus kontinensét, ahol a napnyugta nem jelenthette a rendszer éberségének kialvását, hiszen az a szocialista

1 Vö. Majtényi György: „Folt a kék díványon". *Beszélő* (2007)/10, 68–85.; Hammer Ferenc: „Az éjszakai élet mint populáris nyilvánosság a szocializmusban". *Médiakutató* (2009 tél), 89–107.; N. Kovács Tímea: „Vibráló neonfények". *Jelenkor* (2014)/9, 995–1003.

erkölcs világképének része lett. Azaz véget ért a két világ gyakorlata: a dolgozók szerelmi élete éppúgy érvényes volt éjszaka, mint nappal. Mint az Horváth Jenő és Szenes Iván 1950-es, *Szeret-e a szíve* című táncdalában volt hallható:

Szeret-e a szíve,
ha igen, mennyire?
Most mondja meg!
Szívesen van velem,
vagy csak ezt én hiszem?
Most mondja meg!
Magamról csak annyit mondok,
hogy az életem vidám és szép,
de úgy érzem, én magával
még boldogabb lennék.
Szeret-e komolyan
vagy ez csak amolyan
fellángolás?
Hiszi-e igazán,
hogy nem jön ezután,
sohase más?
Szeretnék a lelkébe látni
s ott meglátni saját magam.
Hinni, hogy a mi szerelmünk határtalan.

„Az élet jobb lett, elvtársak, az élet vidámabb lett" – mondta Sztálin 1935-ben. Soha nem fogjuk megtudni, hogy Szenes Iván – a „zseniális kaméleon" – önkéntelenül vagy ironikusan, esetleg őszinte örömmel utalt-e erre az ötvenes években igencsak ismert közhelyre. De nem csupán a szöveg utalásainak eredete a kérdés. Az amúgy vidám hangulatú slágerré lett táncdal a magánélet társadalmi felelősségének kérdését feszegette, akármilyen abszurd módon tette is ezt. Ehhez hasonlóan számos példát ismerünk még, amely a korszellemnek való megfelelés kényszerével küzdött, esztétikai relevanciája azonban kétes volt. A visszatérő

alapprobléma ugyanaz volt: az ideológiai rendszer elvárásai értelemszerűen kiterjedtek a tánczenére is, ellenben az adott szcéna szereplőinek inkább volt bohém túlélő tudatuk, mintsem *baloldali társadalomkritikus identitásuk*.

Többek között ez az apró paradoxon tette lehetetlenné, hogy a háború utáni évek magyar slágerei és tánczenéi – egy-egy ritka kivételtől eltekintve – találkozzanak a kortárs irodalommal, pontosabban a kettő között ne legyen (máig tartó) szakadék. Úgy vélem, hogy a Kádár-korszak egyik legsajátosabb zenei teljesítményének, Bereményi Géza és Cseh Tamás együttműködésének kérdései erre az identitásválságra, a kívülálló *flaneur*ök pozíciójára, a kortárs költészet és a politikai identitás összefüggésrendszerére mennek vissza. Lássuk be: egy baloldali rendszer baloldali zenei kritikája, mondjuk a Gerilla-együttes és a pol-beat fesztiválok példája nemcsak zenei szempontból számított reménytelennek, de morálisan és intellektuálisan is abszurd volt. Az a baloldali szatíra, amit a pol-beat kínált, valamennyi hasonló kísérletnél kínosabb volt. (A politika olyasfajta, *magától értetődő*nek tűnő jelenléte a populáris zenében, mint például a görög-zsidó emigráns francia költő és énekes, Georges Moustaki *En Mediterranée* című száma, a magyar kontextusban nemcsak ismeretlen, de elképzelhetetlen is volt. E dal keletkezésekor, 1971-ben még fennállott a Franco-féle, illetve a görög katonai diktatúra).

Van azonban mindezzel összefüggésben két további kérdés, amit az ötvenes évek kapcsán – épp a Kádár-kori helyzet értelmezhetősége érdekében – meg kell említenünk. Az egyik a kulturális kontextusok szegényességének kérdése, a másik a szerelem, barátság, szexualitás interpretációjának sivársága, azaz a költészetnélküli – mégoly zseniális – szövegek hagyományának kérdése. S ez részben a *magyar sanzon* hiányának kérdése is.

Az ötvenes évek magyar tánczeneszerzői – az 1910-es években születettek valóban nagy generációjának tagjai – ismerősek voltak a magyar kabaré és a zenés színház világában, ami nem csekély szakmai minőséget garantált az egyik oldalon (főként a későbbiekhez képest) és riasztóan szűkös világot jelentett a másikon. Ezzel a világgal a Brecht- és Weill-recepció története szintén összefüggésben áll.[2]

2 Lásd még mindehhez a vígszínházi zenés színház tradíciójának kérdését, az *István, a királylyal* bezárólag.

A tánczenének vagy az éjszakai slágereknek nem volt költői szavuk a szelídségre, vadságra, halálos magányra. A magyar költészet Adytól Szabó Lőrincig tartó szerelmi retorikája egyszerűen egy másik nyomvonalat jelentett, s a kettő között nem volt átjárás. Tőlünk Nyugatra ez másként történt: a Brechttől Volker Braunig vagy Wolf Biermannig, a Dylan Thomastól Bob Dylanig és John Lennonig, s végül, de nem utolsó sorban az Apollinaire-től Brassensig, Jacques Brelig tartó *sorok* azt mutatják, hogy a magyar példa: a tánczene és költészet közti szakadékszerű távolság inkább egyedülálló, mintsem általános. Hadd idézzek egy kortárs német példát arra, hogy milyen távlatok nyílnak meg a kulturális emlékezet és a kortárs kultúra között: Christian Petzold legutóbbi filmjében, a háború utáni Berlinben játszódó *Phoenix*ben kulcsszerepet kapott az Ogden Nash 1943-as költeményére írott Kurt Weill-dal, a *Speak Low*, amely a *One Touch of Venus* című musical nagy slágere volt. A dal terhelhetősége igen komolynak bizonyult, valóban elbírta egy film teljes súlyát.

A költészettől való távolság, azaz a populáris kultúrába zártság Magyarországon épp az ideológiai elvárások idején vált fontos kérdéssé – így ugyanis az éjszaka államosítása nem ment nehezen. Az olyan monumentális giccs-slágerek, mint az ugyancsak Szenes Iván által írt 1954-es *Minden asszony életében* egyszerre mutatja az etikai elszántság és a kínos nehézkesség, szinte riasztó életidegenség összes tünetét: az új komolyság nem lett komorsággá, a jó élet igénye pedig akaratlanul is visszaidézte a két háború közti tánczene teljesen életidegen infantilizmusát.

Az MDP és az MSZMP ideológiai elvárásai, amelyeket Csatári Bence *Az ész a fontos, nem a haj. A Kádár rendszer könnyűzenei politikája*[3] című művében felidéz, teljesen közömbösek voltak az esztétikai normákkal kapcsolatban, mindössze a nihilizmus, cinizmus életérzését kívánták szabályozni. A párt számára a táncdal, illetve a „könnyűzene" szociológiai, nem pedig politikai-művészetelméleti kérdés volt. Mint azt az MSZMP KB Tudományos és Kulturális Osztályának egyik, Csatári által is idézett 1958-as jelentése is mutatja: „Szórakoztató zene nélkül nincs szórakozás, hozzá tartozik az élethez." Talán nem pusztán én hallom ki a megvetést ebből a felütésből.

3 Csatári Bence: *Az ész a fontos, nem a haj. A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája.* Budapest: Jaffa, 2015.

A kortárs populáris zene *esztétikai tárgy*ként való szemlélésének nehézségeit mutatja az *Ezek a fiatalok* című filmben szereplő Kállai Ferenc–Őze Lajos felnőtt káderpáros is, még ha e páros tesz is erőfeszítéseket e zene megértésére. Kovács András *Extázis 7-től 10-ig* című filmjében szakértőket hallgattak meg, akik igyekeztek *komolyan* interpretálni a „könnyűzenét". Hankiss Elemér egészen egyedülálló határátlépésről tett tanúbizonyságot, amikor elitértelmiségi irodalomtörténész létére a slágerszövegeket a magyar költészet kánonjának részeként elemezte, s persze szövegében volt némi paródia is, de azért annak kétértelműsége is igazi kihívást jelentett.[4]

Az ötvenes és kora hatvanas évekbeli tánczene, illetve a korabeli slágerek „kimosódásának", lassú eltűnésének, illetve digitális kontextusokban történő, direkt, nosztalgikus *come-back*jének[5] megfigyelésekor még valami feltétlenül említést érdemel. Két énekest kell említenünk. Az egyik a mára valóban szinte teljesen eltűnt Mikes Éva. Az 1986-ban, negyvenhét éves korában elhunyt énekesnő karrierje bő tíz évig tartott. 1972-ben befejezte az éneklést, ekkor harmincnégy éves volt. Számos ok vezetett a döntéséhez, s ezek között bizonyosan fontos szerepet játszott a professzionális énekes felismerése: a *Táncdalfesztivál*okon megjelent új nemzedék akkor felemelkedő sztárjainak a világa *kulturálisan egyszerűen összeegyeztethetetlen volt* az ő világával. Fennmaradt, és a Youtube-on elérhető Mikes néhány 1967–1968 táján készült tévéfelvétele, amelyek vizuális *design*ja önmagában véve is értékes forrás. Az 1967-es *Egyszerre csak meglepett a csend* című táncdal szövege megfelel a Kádár-korra is bőven áthagyományozódott új komolyságnak, s az inkább egy retrospektív napló, mintsem egy korszerű sláger benyomását kelti. A vélhetően ugyanabban a korszakban készült, talán ugyanabból a stúdiófelvételből származó, Piaf-féle *A szerelem himnusza* felvételén ugyanaz a geometrikus

4 Hankiss Elemér: „Sorrentói narancsfák közt... (Szempontok a magyar sláger-szövegek vizsgálatához)". *Kritika* (1967)/4 és 5–6. Kötetben: Uő: *A népdaltól az absztrakt drámáig.* Budapest: Magvető, 1969, 193–254.

5 Az Athenaeum, majd később a Rózsavölgyi és Társa a 2000-es években indult *Nosztalgia* sorozatában sorra adta ki a korszak táncdalait.

absztrakt díszlet tűnik fel, de szóra érdemes az előadást kísérő modern tánckoreográfia is. A – mai szemmel – igencsak eltérő kulturális műfajokból összeálló élmény igencsak hasonlatos az 1962-es *Csudapest* című zenés filmhez, amelynek zenekari és táncbetétei (akárcsak az egész elbeszélés) sokkal időtállóbbnak tűnnek, mint a táncdalok. Ugyanez a helyzet az 1966-os *Téli szerelem* című félórás TV-revüfilmmel, amelynek (a Pécsi Balett által előadott) táncbetétei, háttérként használt épületei már akkor is összehasonlíthatatlanul modernebbek voltak, mint Mátrai Zsuzsa vagy az Atlantis együttes *Hóember* című száma. Ebben a filmben tűnt fel Németh József – Mikes Évával közös számuk, az *Angéla* nagy siker volt. (A szöveget Szenes Iván írta).

Mindez az mutatja, hogy a populáris kultúra gépezetei jóval bonyolultabban működtek, mint az az utólagos elbeszélésekben gyakran felmerül. Ezek az elbeszélések a *Táncdalfesztivál*okon végbement akaratlan „hatalomátvételről" beszélnek, és természetesen nem alaptalanul teszik ezt. A beatzene korszerű, nyugatos percepciójával kapcsolatos elvárásokat, fantáziákat valamilyen módon kielégítő új zene, amelyben a látványnak sokkal nagyobb szerepe volt, mint a zenének magának, bár nem akarta, egyszerűen elsöpörte a régi zenét. Az átmenet ugyanakkor *hosszabb* és *bonyolultabb* volt, mint az ma látjuk. *De tény, hogy megtörtént.* Mindez számos ok egymásra rakódásának, nem feltétlenül kauzális egymás mellé kerülésének volt köszönhető. Bizonyos, hogy ezek között fontos szerep jutott a mediális forradalomnak, vagyis a televíziós fordulatnak, amit a *Táncdalfesztivál* tett félreérthetetlenné a kortársak számára is. A zene „látványsport" lett, s nem pusztán az életkor, de annak látszata is döntő kérdés volt. A „look", azaz a zenészek imágója része volt a fordulatnak. A „régiek", azaz az új komolyak megjelenéséből pontosan követhető volt a származásuk, a kulturális hátterük: ők rendesen felöltözött, jól nevelt fiatalemberek voltak, a civil életben is. Vámosi János gépésztechnikus volt, Németh József a karhatalmistáknál szolgált, sőt egy időben Rákosi Mátyás sofőrjeként dolgozott. Kivételnek dr. Breitner János (1915–1981) számított, aki előbb zenét, majd szöveget írt, végül énekelni is kezdett, de ő is a közgazdaság és államtudomány doktora volt. (Breitner 1940-ig a Leszámítoló és Pénzváltó Bank Rt.-nél dolgozott, amikor zsidó származására tekintettel eltávolították). Behár György írta Breitner egyik különös dalának, az *Én elfeledtem már a múltat*-nak a zenéjét, és az ő zenéjére írta Szenes Iván a *Mindenkit elfelednek egyszer* című, remekbeszabott szövegét.

A következő említésre méltó mozzanat a korszerűség kérdése. A *Táncdalfesztivál*on fellépő újak zenei teljesítményénél beláthatatlanul fontosabb volt a kulturális ikonológia: a nyugatosság utalási hálója, illetve az addigi sémákba illeszthetetlenség élménye. Az *Amikor én még kissrác voltam*-ot éneklő Illés együttes tagjainak öltözete *jelmez* volt, mégpedig nemes egyszerűséggel a The Beatles együttes egy évvel korábban megjelent *St. Pepper's Lonely Hearts Club Band* című lemezének borítóján látott viseleti rendek kópiája. Ami a The Beatles öltözetének szemantikai, kulturális földrajzát, jelentésvándorlását illeti, annak elemzése meghaladja jelen írás kereteit, mindenesetre a hippi kontextustól, az LSD megjelenésétől, a Paul halálára való utalásokkal teli csoportképig, és a zenekar *image*- és identitáspolitikájának ritka tudatos megvalósításáig tarthat az elemzés. Az is tény, hogy a zene és az *image* a Beatlesnél egyaránt bonyolult és – talán ennyi év után is mondhatjuk – nagyszerű volt. A lemez „B" oldalán hallható *A Day in the Life* (Lennon–McCartney) igazi szürreális költemény, melyet szimfonikus zenekar kísér. Az Illés együttes erre a világra utaló jelmezben adta elő a fentebb említett számot, amelyben sem a meglepetésnek, sem az emelkedettségnek, sem a zene és a prozódia közti rafinált ellentmondásoknak, az összhangzatoknak, egyezéseknek és tempóeltéréseknek nincs semmiféle szerepe. Az utolsó sor:

> Nekem nem volt szabad,
> amikor én még kissrác voltam
> őszintén hazudni, könnyezve nevetni

azért említésre méltó, mert abban valóban benne van az új korszerűség és a közhelygyűjtemények kifigurázásának, az ironikus rájátszás fordulatai által keltett szabadságélménynek minden ereje. Ha az új komolyság dalait az önreflexió és irónia teljes hiánya jellemezte, s az önazonosság evidenciája éppúgy hallható, mint látható volt, akkor ebben a félre- és alulértésekben bővelkedő *maskara*

bricolage-ban mégis ott volt a távolságtartás és a kétértelműség egy-egy mozzanata, ami szokatlan és valóban újszerű volt.[6]

Jó példa ez a kulturális korszakhatárok utólagos konstrukciójának retroaktív hatására, egy idő után ugyanis még a korszak egykori szemtanúi is ennek megfelelően ítélnek, sőt emlékeznek. A narratív identitás bonyolult természetrajzának megfelelően történik mindez: a beatzene fordulatának súlya az évtizedek előrehaladtával egyre nő, s ez csak részben az abban érdekeltek szorgalmas munkájának, tudatos önreflexiójának eredménye. De tény, hogy az Illés, Metro, Omega hármas vagy az LGT mint szupercsapat mára a társadalomtörténet élvonalbeli interpretációs mezőjébe tartozik. Az *István, a király* pedig pontosan úgy, mint minden kultusztárgy, rég levált saját történetéről, és a kortárs politikai szemantika egyik kedvelt tereptárgya lett, amelynek jelentősége folyamatosan nő, míg jelentéséből még az a kevés is kiveszett, amelyet egykor valóban tartalmazott. Ugyanakkor a Csatári Bence fentebb hivatkozott munkájában idézett „külvárosi zenekarok" (az elnevezés nem magától értetődő, de az intencióval egyetértek), a Dogs, Meteor, Liversing, Scampolo, Sakk-Matt, Tűzkerék, Gesarol ma már semmiféle szerepet nem játszanak a Kádár-kori kultúrtörténeti interpretációk első vonalában. Ezért igencsak érdemes lenne megvizsgálni az értelmiségi elitkultúra érdekérvényesítő képességének birtokában lévő zenekarok taktikáinak történetét. Nem tudom, hogy milyen színekkel gazdagodna az összkép ezeknek a zenekaroknak a vizsgálatával, de abban biztos vagyok, hogy míg a költészet, a próza, a festészet és a színháztörténet kutatásaiban komoly szerepet kap a második vonal, addig a tánc, a populáris zene, és azon belül a beatzene esetében nem történik ugyanez – és erre nincs magától értetődő módszertani magyarázat, indok.

Épp ez a kettősség áll problémánk lényegében: a magyar társadalom- és kultúrtörténetben egyaránt fontos szerepet játszó, kiemelt jelentőségűnek tekintett, korszakteremtő *mozgalom* akkor is érvényes, ha amúgy zenei és prozódiai közhelyek tárháza, amelyet elég haloványan éneklő és zenei inkompetenciákban erős zenekarok állítottak elő. Ha – amint az meg is történt – az új komolyak, tehát a zeneileg képzett, színházi kultúrából származó szakemberek elképedve, csalódottan, olykor bosszúsan álltak az események előtt, akkor bizonyos empátiával kell fordulnunk feléjük, mert nem kevésszer a korszerű újak pártszerű komorságánál sokkal élhetőbb volt az ő cinizmusuk. S persze a valóságban itt is keveredtek a szerepek. Bacsó Péter minden bizonnyal legidőtállóbb filmjének, a *Fejlövés*nek (1968) a főszerepét Kovács Kati és Horváth Károly (Charlie) játszotta, akik hitelesnek tűnhettek a tévelygően menekülő fiatalok szerepében, de a zenét persze Körmendi Vilmos írta, és megbízható stúdiózenészek készítették a felvételt. Kovács Kati játszott és énekelt az 1967-es *Nyár a hegyen* című, kommunista múltat emésztő filmben, a zenét Fényes Szabolcs írta, a betétdalokat Cseh Tamás.

Zorán *Gyémánt és arany* című számának szövege:

Lehet égbe nyúló csúcs, ami hív.
Néha oly magasra vágyik a szív.
Sűrű útvesztőbe érsz,
de a csúcsra gondolsz,
és csapdáitól többé már nem félsz.

valóban nehezen idézhető fel a távolságtartás teremtette önfegyelem nélkül.

A korszerű közhelyeknek, simulacra modernizmusnak, pszeudó-lázadásnak nevezhető zenei hullám kanonizálódásának, kizárólagossá válásának következményei kínosabbak, mint azt első pillantásra hinnénk, még akkor is, ha magam is azon az állásponton vagyok, hogy egy olyan léptékű retroaktív esztétikai kánont, mint amilyen ez a zenei világ lett, valójában értelmetlennek tűnhet egyszerű kritikával illetni. De mégis tudnunk kell, hogy mindennek elég sok köze van ahhoz az örökséghez, amelyet Kádár-kori modernizmusként említünk, s amelynek elsüllyedt kontinentális talapzatán állnak mindazok, akik tudomást sem vesznek erről az örökségről, s azok is, akik arra utalnak vissza, vagy gyűlölik azt. A mai magyar kulturális, művészeti fogalmak és intézményrendszerek, a kortárs művészeti

6 Az Illés együttes öltözködési kultúrája igen tudatos volt. Banovich Tamás *Ezek a fiatalok* című 1967-es filmjében az előadott számoknak megfelelően pulóvert, bőrkabátot, illetve egységes öltönyt, nyakkendőt viseltek, egy korabeli felvételen mintegy a '48-as fiatalokra utaló viseleti rendben tűnnek fel – az öltözetnek csak esetlegesen van köze a zenéhez. A *Nem érti más csak én* című szám és a rendezett jófiúk klubját idéző megjelenés között nincs semmiféle összefüggés. A *Mr. Alkohol*nál persze a rosszfiúkat játsszák, de ebbe az átváltozássorozatba nyilván Banovich Tamásnak is volt némi beleszólása.

képzelet határai, belső lehetőségei ezzel a világgal állnak összefüggésben: mára ez eléggé közhelyes belátásnak mondható.

És azt is látnunk kell, hogy miért is oly súlyos veszteség a vadság, a drámai túlzás, az igazi deviancia és a művészet közti szerződések hiánya, amelynek átélői lehettek azok, akik Serge Gainsbourg, Jim Morrison, később a Sex Pistols hívei vagy ellenfelei lettek. Ehhez képest a magyar neoavantgárd zenei szcénájának hősei máig marginális, azaz legfeljebb a kutatói emlékezetben, de nem a használatban létező figurák.

Az ötvenes, korai hatvanas évek zenei világát részben cinikus, részben hívő zenészek, rendezők, szövegírók teremtették meg, akik magánéletükben ugyan távolságot tartottak attól, amit csináltak, de a végeredmény világos volt: az a zene maga volt a rendszer. A hatvanas évek nemzedékei, az eredeti zenészfelhalmozás máig élő és aktív hősei, tökéletesen megértették, hogy miként kell a komfortos kritikát előállítani, s végül voltak páran, akik tényleg nekimentek a rendszernek, éppen úgy, ahogy az avantgárd szokott: azon a ponton, ahol az a legkíméletlenebbül válaszolt. Az avantgárd értelmezhetetlen volt az ideológiai kritika normái szerint, ezért mindazt, ami lefordíthatatlan volt a rendszer nyelvére, tabusították, azaz tilalom alá helyezték. Évtizedekkel később, most kezdjük csak megérteni, hogy ez az interakció milyen interpretációt követelhet. Ám a tabuk megsértésére adott radikális válaszok értelmezése már egy másik írás tárgya.

IGNÁCZ ÁDÁM

A tánczene szovjetizálásának kísérlete a Rákosi-korszakban[1]

Előzetes megfontolások

Miután Andrej Zsdanov a szovjet zeneszerzők 1948. januári tanácskozásán elmondott beszédei[2] február 10-én párthatározati rangra emelkedtek, a Szovjetunióban teljessé vált a szocialista realista zene ideológiai és esztétikai keretrendszere. Létrejött az az 1936 óta[3] épülő szövegkorpusz, amely hosszú évekre minden további elméletalkotás és tudományos vita kiinduló- és viszonyítási pontjává vált. A zsdanovi határozat(ok) és a szovjet zenetudomány ezek nyomában megjelenő

1 A tanulmány az NKFI PD 115373 posztdoktori ösztöndíj támogatásával készült.

2 A beszédek magyar fordítását lásd: A. A. Zsdanov: *A művészet és filozófia kérdései.* Budapest: Szikra, 1949.

3 1936. január 29-én jelent meg a Dmitrij Sosztakovics *Kisvárosi Lady Macbeth* című operáját megsemmisítő kritikával illető, *Hangzavar zene helyett* című írás a Szovjetunió Kommunista (bolsevik) Pártjának központi lapjaként funkcionáló Pravdában. Noha a kritikát szerkesztőségi cikk formájában közölték, alighanem biztosra vehető, hogy a tényleges (értelmi) szerző maga Sztálin volt. A *Hangzavar zene helyett* mintegy szimbolikus felütése a szovjet kulturális életben 1936–1938 között lezajló első nagy tisztogatási hullámnak, egyszersmind a legkorábbi forrás arra vonatkozóan, hogy a sztálini vezetés miként képzelte el a szocialista realizmus esztétikai követelményeinek érvényesítését a zeneművészetben. A cikk Szilágyi Ákos által jegyzett magyar fordítását lásd: http://ketezer.hu/2014/08/zene-helyett/ (utolsó letöltés: 2016.09.30.). A Sosztakovics elleni lejárató kampány és az írás keletkezési körülményeinek részletes bemutatását lásd: Marco Frei: *Chaos statt Musik. Dmitri Schostakowitsch, die Prawda-Kampagne von 1936 bis 1938 und der Sozialistische Realismus.* Saarbrücken: Pfau Verlag, 2006.

új alapművei[4] rövidesen a sztálini útra lépő kelet-európai csatlós országokban is a legfontosabb referenciákká váltak. A hivatalos magyarázat szerint a zenei forradalom levezényléséhez „mindössze" a szovjet útmutatásban foglaltak elsajátítására és maradéktalan végrehajtására, érvényesítésére volt szükség. Éppen emiatt vetődhet fel a kérdés, hogy mi célt szolgáltak akkor a Rákosi-korszak zeneszerzők, előadók, kritikusok és muzikológusok aktív részvételével zajló azon bizottsági ülései, konferenciái, tanácskozásai és vitaestjei, amelyek a magyar zenei élet szovjetizálását tűzték ki célul. Bár nincs okunk cáfolni azt a vélekedést, miszerint a szovjet érdekszféra országaiban 1948 és 1953 között lezajlott csaknem valamennyi ilyen jellegű esemény számos elemében rituális jellegű volt,[5] ahol a résztvevők a sztálini hatalomgyakorlás lényegéhez tartozó folyamatos önkorrekciós kényszer miatt mintegy kötelező jelleggel kritizálták meg egymás állításait, a szóban forgó események – levéltári anyagok, jegyzőkönyvek alapján történő – rekonstrukciójakor mégsem tűnik úgy, hogy ne nyílt volna terep a különböző álláspontok tényleges ütköztetésére, s az egyéni felszólalásoknak, témafelvetéseknek ne lett volna súlya a nagyszabású átalakítási tervek finomhangolása szempontjából.

Jóllehet a szocialista realizmus elsősorban politikai rendeletekben megfogalmazott normarendszere, amely viharos sebességgel lépett az addigi művészeti-esztétikai tradíciók helyébe, valóban rendkívül szűkre szabta az alkotók és elméleti szakemberek mozgásterét, több példa bizonyítja, hogy a kultúra és művészet szovjetizálását végrehajtó lokális elitek nem minden területen kaptak Moszkvától kidolgozott forgatókönyvet a szovjet minták, módszerek átvételére és „helyes" alkalmazására vonatkozóan.[6] Ezért sokszor maguk vállalkoztak

4 Az említett művek közül néhány magyarul is megjelent: I. Abezgauz: *Az orosz zenekritika a Nyugat zenéjéről.* Budapest: Művelt Nép, 1951; L. Nyesztev: „A realista irányzat a zenében". In: Legányi Dezső–Fejér Pál (ford.): *Új szakasz a szovjet zene fejlődésében.* Budapest: Művelt Nép, 1951; A. Savergyan: *A szovjet zene fejlődésének útja.* Budapest: Művelt Nép, 1951.

5 A korszak beszédrendjének és a hatalomgyakorlás rituális elemeinek átfogó elemzéséhez lásd: György Péter: *Az ismeretlen nyelv. A hatalom színrevitele.* Budapest: Magvető, 2016.

6 Bővebben: Ted Hopf: *Reconstructing the Cold War. The Early Years, 1945–1958.* Oxford: Oxford University Press, 2012. A művet a magyar irodalomtudomány szovjetizálását bemutató könyvében Scheibner Tamás is idézi, aki a szovjetizálás folyamatának különböző értelmezéseiről is részletes képet ad. Scheibner Tamás: *A magyar irodalomtudomány szovjetizálása.* Budapest: Ráció, 2014.

a kulcsszövegek állításainak értelmezésére és gyakorlatba történő átültetésére. A kulturális diplomáciában súlytalannak látszó és helyi szinten is perifériára szoruló témák vizsgálata különösen élesen világíthat rá arra, hogy az alkalmanként idelátogató szovjet delegációk és a beépülő tanácsadók részéről nyújtott „segítség" mellett milyen nagy szerep jutott a szocialista építkezés elkötelezett hívei által jegyzett önálló akcióknak, illetve az így megkezdett út helyességét tisztázó, fentebb említett fórumoknak. A ránk maradt források tanúsága szerint joggal gondolhatjuk, hogy e fórumok a részletkérdések megvitatásának és az új alkotói kísérletek bemutatásának fontos terepévé válhattak.

A szocialista realista tánczene[7] létrehozására tett állami kísérletek magyarországi története, mint látni fogjuk, épp a központi tervszerűség hiányát, és bizonyos – meglehet, igen szűkös – mozgástér létezését példázza. Vagyis azt, hogy a Rákosi-korszakban nem minden tekintetben érvényesült a felülről, rendeleti úton történő kormányzás gyakorlata.[8] A helyi viszonyoknak való megfeleltetés nehézségei, a mechanikus másolásra vagy – épp ellenkezőleg – kreatív újragondolásra buzdító hatalmi elvárások, illetve a kulturális forradalom levezénylésére vállalkozók ideológiai elköteleződésének eltérő mértéke következtében a szovjet

7 Az 1950-es évek Magyarországán a tánczenén túl a *szórakoztató zene* (vagy könnyűzene [a populáris zene kifejezést nem használták]) szférájába sorolták a jazz hagyományos és újabb irányzatait, a színpadi és rádió-operetteket (s főleg azok saját jogon is népszerűvé vált bizonyos betétdalait), a filmzenéket, a hagyományos báli táncokat, a kabarét, az esztrádot, sőt időnként a népzenei és a népies műzenei alkotásokat, népdalfeldolgozásokat is. A szórakoztató zene csupán egyik lehetséges formáját jelentő *tánczene* fogalma nemkülönben többértelmű: a táncdalok mellett esetenként a jazzre és a legkülönfélébb tánctípusok (pl. fox, rumba, szamba, tangó, keringő, polka, népi táncok stb.) kísérőzenéire is alkalmazták.

8 A szórakoztató zene ügyét érintő, 1948–1956 között született rendeletek közül néhány fontosabb: *A hivatásos zenészek és artisták rendőrhatósági működési engedélyéről,* 452.900/1948 B.M. rendelet; *Műsoros előadások és táncmulatságok engedélyezése és szerzői jogdíjának megállapítása,* 160/1951 M.T. rendelet; *A társastánctanítás egyes kérdéseinek szabályozása,* 1011-3-38/1951 Np.M. rendelet; *A népművelési miniszter utasítása a központi művész (hivatásos) és népi (nem hivatásos) együttesek (ének, zene és táncegyüttesek) működéséhez szükséges engedély kiadásáról,* 11-2-23/1952 Np.M. rendelet; *A Magyar Népköztársaság Legfelsőbb Bírósága elvi tanácsának határozatai: Polgárjogi Határozatok Tára* (Vendéglőkben jogosulatlanul játszó zenekarok, zeneművek gramofonra vagy más mechanikai készülékre való átviteléről, többszörisítéséről), Népművelési Közlöny 59/1952; *A szórakoztató rendezvények engedélyezésének illeték és díjmentességéről,* 45/1953 M.T. rendelet; *Hivatásos előadóművészi működési engedélyek rendszeresítéséről,* 11-2-14/1954 Np.M. rendelet.

példa átvételére és a szocialista realizmus értelmezésére egyidejűleg többféle, a bürökrácia alsóbb szintjein kidolgozott stratégia létezhetett.

Noha a szórakoztató zenei műfajok fejlesztésének szükségességére Zsdanov – a szovjet zenei határozat alapjául szolgáló – fentebb hivatkozott beszédei, illetve a zeneszerzők és kritikusok szintén szovjet védnökség alatt álló, 1948-as prágai kongresszusának állásfoglalásai[9] is kitértek, a kívánt cél elérésének mikéntjét egyáltalán nem részletezték. A populáris zene szovjetizálásához 1949-ben nekilátó magyar kommunisták számára a témában magyarországi vendégeskedéseik alkalmával megszólaló szovjet küldöttek – Mihail Csulaki, Kirill Molcsanov vagy Jurij Miljutyin – sem nyújtottak használható segítséget. A magas eszmei tartalom és a nemzeti-népzenei hagyományok ápolásának minden zenei alkotásra kiterjedő követelménye okán mindegyikőjük a művészi és közhasználatú zene (illetve a zene más szférái, mint a népzene, tömegzene, szórakoztató zene) között Nyugaton tátongó szakadék megszűnéséről beszélt, és magyar kollégáit a „formájában nemzeti, tartalmában szocialista" elv könnyűzenei életben történő érvényesítésére buzdította.[10] A tartalmi kérdésekben tehát a helyi szervek meg voltak kötve, de a zenei szférák közelítésében és a „nemzeti forma" megtalálásában szabadabb kezet kaptak.

A zenei szférák viszonya a Rákosi-korszakban

A szórakoztató zenéről 1956 előtt és után folytatott elméleti-kompozíciós diskurzusok, valamint a populáris zenei élet problémáinak megoldására vonatkozó hatalmi stratégiák természete lényegileg különbözik egymástól. Az okok az egymástól gyökeresen eltérő megközelítésmódokban keresendőek. A sztálinizmus idején ugyanis a Kádár-korszakban később kialakuló, elsősorban társadalom- és ifjúságpolitikai megfontolásokat érvényesítő gyakorlattal ellentétben

9 „A zeneszerzők és zenekritikusok prágai kongresszusának határozatai". *Zenei Szemle* (1948)/6, 294.

10 Pl.: Mihail Csulaki: „A szovjet zene időszerű kérdései. Mihail Csulaki előadása a Zeneakadémián 1949. február 24-én". *Zenei Szemle* (1949)/1, 28–35.; N.N.: „Miljutyin elvtárs a szórakoztató zenéről". *Művészeti Dolgozók Lapja* 1953. március 19.; A szovjet vendégek magyarországi tartózkodásának háttéranyaga: MNL OL (Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára) P2148 1.d.; 5.d. (Magyar-Szovjet Társaság dokumentumai).

a szórakoztató zenéhez – szinte kizárólagosan – tisztán *kompozíciós* és *esztétikai* szempontból közelítettek.[11] Tették ezt egyfelől azért, mert a szocialista realista művészetfelfogás szerint el kellett vetni a „komoly" és „könnyű" zene polgári megkülönböztetését, s csak az ideológiailag hasznos, illetve haszontalan (vagy ellenséges) műalkotások között lehetett különbséget tenni, a két zenei szféra kérdéseivel pedig együttesen kellett foglalkozni.[12] Mindez azonban nem jelenti azt, hogy a populáris zene a művészi zenével bármikor is egyenértékűvé vált volna: valójában az előbbi számára a vizsgált időszakban mindvégig az utóbbi vívmányai szolgáltak zsinórmértékül. Nem meglepő tehát – s erre még a későbbiekben visszatérek –, hogy a Rákosi-korszak során a komolyzenei életben megfogalmazódó problémafelvetések dominálták a „könnyű" műfajokról folyó vitákat is. Hogy szociológiai vagy hermeneutikai természetű kérdések a szocialista építkezés első éveiben fel sem merülhettek e műfajokkal kapcsolatban, abban nagy szerepe volt annak, hogy a populáris zene legfontosabb elméleti és vitafórumain rendszerint ugyanazok a szereplők – zeneszerzők és zenetudósok – vettek részt, akik a művészi zene sztálini reformjáért is felelősek voltak.

De e kérdések elmaradása az általános és ágazati esztétikai kérdések szándékos összekeverésével[13] és azzal az általános meggyőződéssel is magyarázható, amely szerint a műalkotások legfőbb szerepe az ideológiaközvetítés. Mindez a kiemelt művészeti ágak – elsősorban az irodalom – technikai sajátosságainak és törvényszerűségeinek más művészetekre való rákényszerítéséhez vezetett. A szakirodalomban rendszerint archaikusnak nevezett, Révai-féle kultúrafelfogás szerint az ideológiailag (és esztétikailag) „korrekt" műalkotások hozzájárulhat-

11 A jelen dolgozat témáját (részben) érintő korábbi hazai munkák Szeverényi Erzsébet lassan negyven évvel ezelőtti alapkutatásai óta jobbára azt az álláspontot képviselik, hogy épp az esztétikai szempont az, ami a sztálinizmus éveiben háttérbe szorult. A következőkben ezt a vélekedést igyekszem árnyalni. Szeverényi vonatkozó munkái: Szeverényi Erzsébet: „A magyarországi jazz történetének kultúrpolitikai vonatkozásai. 1945–1958". In: Berlász Melinda–Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1979*, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1979, 153–156; Szeverényi Erzsébet: „Szórakoztató zenénk »sztálini műszaka«". *Zenetudományi Dolgozatok 1988*, 141–145.

12 Boris Groys: „A posztszovjet posztmodern". *Magyar Lettre Internationale* (1997)/26, 28–31.

13 Zoltai Dénes: „A szocialista realizmus irodalomközpontúságának meghaladása". In: Uő: *A modern zene emberképe*. Budapest: Magvető, 1969, 359.

nak ahhoz, hogy az emberek „megtérjenek", és a kommunizmus ügyének hívei legyenek.[14] Ennek fényében érthető, hogy – főleg 1953 előtt – miért beszéltek az alkotás objektíve létező tulajdonságaiban rejlő művészi értékről, illetve miért az *ideális* szocialista realista mű kritériumaitól és formai-tartalmi tulajdonságainak közvetlen meghatározásáról vitatkoztak még a tánczenével és más szórakoztató zenei műfajokkal kapcsolatban is. Egy olyan típus vagy *séma* létrehozásáról tehát, amelyet az alkotóknak elvben követniük kellett, ha a kultúrpolitikai céloknak megfelelő kompozíciót akartak létrehozni. A befogadóval, ízléssel, igényekkel kapcsolatos problémafelvetéseknek ezért sem volt sokáig egyáltalán helye a tanácskozásokon. A szocialista realizmus apologétáinak műközpontú gondolkodásában legfeljebb egy ízlésében és esztétikai ítéleteiben kikezdhetetlen, eszményi befogadó alakja körvonalazódott. A Sztálin halálát követő első változások a szórakoztató zenében többek között éppen abban érhetőek tetten, hogy egyre élénkebb és őszintébb párbeszédek bontakoztak ki a szocialista realista stílus lehetséges változatosságáról, gazdagságáról, majd a befogadók tényleges preferenciáinak feltérképezéséről és – ezzel párhuzamosan – az esztétikai és ízlésnevelés kérdéseiről.[15]

A szórakoztató zene intézményrendszerének átrendeződése

A hangsúlyok ilyetén módon történő eltolódása az új szórakoztató zene létrehozásáért és felügyeletéért felelős intézményi struktúra átrendeződésében is tetten érhető. Ez az átrendeződés lényegében három lépcsőben ment végbe.

1. (1948–1952) A kiépülés időszaka már 1948-ban, a Magyar Rádió könnyűzenei műsorszerkesztőjének elbocsátásával kezdetét vette: a régi szerkesztő helyére ekkor azt a Tamássy Zdenkót nevezték ki, aki a Magyar Zeneművészek Szövetsége

14 Erről bővebben lásd: Kalmár Melinda: *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája.* Budapest: Magvető, 1997.

15 Tévedés lenne azonban azt hinni, hogy ezzel párhuzamosan teljességgel eltűntek volna a szocialista zenekultúrába illeszkedő szórakoztató zenei szerzemények formai-tartalmi kritériumainak meghatározására vonatkozó kísérletek – minderre ténylegesen csak az 1956-os forradalmat követő kurzusváltással került sor.

– működését egy évvel később (1949-ben) megkezdő – operett- és tánczenei[16] szakosztályának vezetését is elvállalta, azon szakosztályét, amely a tánczenéről folytatott viták többségének megszervezéséért és lebonyolításáért is felelt.[17] A következő lépés 1950-ben a Népművelési Minisztérium pártkollégiuma által szorgalmazott első (tánc)zeneszerzői munkacsoportok létrejötte volt. Szintén a minisztérium, pontosabban annak zenei- és táncosztálya írta ki az első olyan felhívást, amelyre „új típusú" slágerek benyújtásával lehetett pályázni.[18] Az első időkben emellett a szórakoztató zenei szerzemények engedélyeztetéséért felelős Véleményező Bizottság szerepe emelhető még ki, amely a Zeneműkiadó mellett kezdte meg működését 1951-ben, továbbá a Zeneművészek Szövetsége által szervezett bemutatóké, amelyeket kimondottan azért szerveztek, hogy bemutatásra kerüljenek az új tánczene létrehozásán dolgozó zeneszerzők mintakompozíciói. Utóbbira a legismertebb példát az I. Magyar Zenei Héthez kapcsolódó, 1951 novemberében megrendezett két szórakoztató zenei est jelentheti, amely több külföldi és hazai zenei szakember, illetve politikus jelenlétében zajlott le.

2. (1952–1954) Az említettek közül az ítéleteit sohasem részletező, elveit és direktíváit takargató Véleményező Bizottság munkájának felülvizsgálatára került a legkorábban sor. Már a Zeneművészek Szövetségének egyik, 1952. március 21-én tartott ülése foglalkozott a Bizottság döntéseivel,[19] s miután rövidesen arra is fény derült, hogy a testület döntéseit „egyes szerzők anyagi érdekei" befolyásolták, a Szövetség tagsága a Bizottság részletes véleményének megismerését szorgalmazta, később pedig konzultációs csoportok létrehozására tett javaslatot.[20] Ezek a „szerzők hasznos tanáccsal történő ellátására" kijelölt csoportok,

16 A szakosztálynak a sztálinizmus évei alatt különböző elnevezései (pl. szórakoztató zenei szakosztály, tánc- és tömegzenei szakosztály, stb.) voltak.

17 Szemere Anna–Bán Zoltán–Szeverényi Erzsébet: *Beszélgetés Tamássy Zdenkóval.* 20–21. századi Magyar Zenei Archívum, MTA BTK Zenetudományi Intézet, MZA I. 2004/13, 55. (Maróthy János hagyatéka).

18 A pályázatot a minisztérium mellett a Magyar Rádió könnyűzenei részlege is támogatta. MNL OL XIX-I-3-n 1. d. (Népművelési Minisztérium kollégiumi értekezletek anyagai).

19 MNL OL P2146 63.d. (Magyar Zeneművészek Szövetségének dokumentumai).

20 MNL OL P2146 66.d.

amelyek 1952 májusában kezdték meg működésüket, szintén azt tekintették fő feladatuknak, hogy a készülő zeneművek a szocialista realista esztétika kívánalmainak megfeleljenek, de mindezt már a komponisták bevonásával, megkérdezésével, illetve a szakmai, konkrét kompozíciós szempontok hangsúlyosabb megjelenítésével tették.

Összefoglalóan azt mondhatjuk tehát erről a periódusról, hogy a nevelő célzatú műről lassanként a műveket alkotó szerzők nevelésére tevődött át a hangsúly. Ezt erősítik meg az alig egy évvel később útjukra induló tánczeneszerzői tanfolyamok is, ahol a zeneszerzők már az alkotói szabadság kérdéséről meginduló viták pozitív hozadékait is érezhették, és ahol a sematikus kompozíciók gyártása helyett fokozatosan az „igényesség", a „magasabb szakmai színvonal" vált a fő szlogenné, márpedig ezt a zene valamennyi paraméterének pontos meghatározása mellett nem lehetett volna teljesíteni.

3. (1954–1956) Végül aztán, 1954-től kezdődően a szocialista realista tánczene sikertelenségét belátó kultúrpolitika mindinkább felismerte azt a hiányosságát, hogy a zene befogadóinak igényeit és ízléspreferenciáit egyáltalán nem vette figyelembe. Ekkor az ízlés és esztétikai nevelés problémája került előtérbe, s ennek megfelelően egyre nagyobb szerep jutott az ifjúsági kérdésekkel foglalkozó szerveknek (pl. DISZ) és az előadás, illetve befogadás tereit felügyelő intézményeknek (pl. a Budapesti Műsoriroda helyett megalakuló Budapesti Népi és Tánczenei Központ). Ez az irányváltás előlegezte meg lényegében az 1956 utáni művelődéspolitikai szemléletet is, amely – a hatvanas évek közepéig legalábbis – meglehetősen hasonló módszerekkel kísérelte meg a populáris zene ügyét kézben tartani.

Harc az ideális műért

A következőkben a tánczene szovjetizálásának legvitatottabb pontjait igyekszem áttekinteni. A korabeli viták anyagában a leggyakrabban szereplő kérdés, amely összefügg a megközelítésmódok fentebb már ismertetett problematikájával, és horderejénél fogva egyéb részletkérdések tárgyalására is hatással volt, hogy az új tánczenének (s az azokat komponáló zeneszerzőknek) milyen mértékben is kell a korszak klasszikus zenéjéhez (illetve zeneszerzőihez) hasonulnia, s hogy a „könnyű" műfajokban alkotók a klasszikus zenészekével azonos képességgel, illetve szerzői apparátussal rendelkezzenek-e.

A korszakban komoly politikai befolyással rendelkező zeneszerző, Mihály András már a tánczenei szakosztály 1949. december 30-i alakuló ülésén úgy fogalmazott, hogy a Szovjetunió után Magyarországon is megszűnt a „komolyzene" és „könnyűzene" régi szembenállása.[21] A magyar zeneszerzőket ezért a szakosztályt vezető Tamássy Zdenkó arra buzdította, hogy gyakrabban térjenek át egymás munkaterületére, és törekedjenek a műfajok közötti fluktuációra.[22] A két zenei szféra közötti közvetítést a legtöbben mégis meglehetősen egyirányúan képzelték el, s ez alapvetően befolyásolta a korszak populáris zenei életét – sőt megkockáztatható, hogy a következő évtizedekét is. Ezt az egyirányúságot példázza Gyöngy Pál megjegyzése egy 1952-es sajtóvitához, miszerint a tánczenének a szimfonikus zenéhez hasonlóan „művészinek" kell elsősorban lennie,[23] vagy a már említett Tamássy egy 1953 eleji tanácskozáson tett javaslata „a komolyzene fejlődési útjának" a „könnyűzene" esetében történő felhasználhatóságáról.[24]

Ezzel egy időben ugyanakkor voltak olyanok is, akik a magyar zeneszerzők „munkamegosztását" propagálták, még ha az bennük sem merült föl, hogy a szórakoztató zene szerzősztárjai zenei végzettséggel nem rendelkező lelkes amatőrök vagy műkedvelők is lehetnének. A „másként gondolkodók" közé tartozott a Magyar Zeneművészek Szövetségének elnöke, Szabó Ferenc, aki egy 1952-es vitában például képtelennek és demagógnak nevezte azt a követelést, hogy „a tánczeneszerzők jó szimfóniák" megírására is képesek legyenek,[25] valamint Maróthy János, aki a „tömegek zenéjének" elkötelezett híveként több ízben is komoly kritikát fogalmazott meg a magyar zenésztársadalom „arisztokratizmusával", tánczenével szembeni intoleranciájával kapcsolatban. A munkamegosztás hatékonyságára Maróthy szintén a Szovjetunióban talált példát, az operettszer-

21 MNL OL P2146 62.d.

22 Uott.

23 Gyöngy Pál: „A tánczene problémáiról". *Új Zenei Szemle* (1952)/5, 8–9.

24 MNL OL P2146 62.d.

25 Uott.

ző Iszaak Dunajevszkij és a tömegdal műfajában jeleskedő Alekszandr Novikov esetét emelve ki, akik annak ellenére képesek voltak a klasszikus zenével kapcsolatban megfogalmazott eszményeket szolgálni, hogy népszerű műfajokban alkottak.[26] Maróthy különösen az 1953 utáni belpolitikai változásokat követően helytelenítette, ha a felülről elvárt újat teljes egészében kívülről, „a nép megkérdezése nélkül" próbálják „a tömegekre ráerőszakolni", és a zenei nevelést úgy akarta megreformálni, hogy épp a szórakoztató zene, a „tömegek" közérthető zenéje nyithasson kaput más – akár magasabb rendű – zenélési formák felé is.

A tánczene művészi nívójának és az igényes szórakozás kérdésének előtérbe kerülésével, 1954-től aztán újszerű megoldási javaslatok születtek a két zenei szféra közelítésére. Ezek közül kétségtelenül a hibrid műfajokkal történő kísérletezés bizonyult a legtartósabbnak. Ebben az időszakban írtak ki például állami megrendeléseket „szimfonikus könnyűzenei szvitek" komponálására,[27] de ekkor tartottak tanácskozásokat a „nemes esztrád dalokról" is, amelyektől azt várták, hogy „igényességben többet nyújtson, mint az utcán énekelhető dalok".[28] Az igényes szórakozást kellett szolgálniuk az első olyan, szintén állami megrendelésre készült daloknak is, amelyek jelentős költők és írók szövegeire készültek: ilyenek voltak például Zolnai Jenő Ady-versekre írott, *Hideg tavak tájékáról* és *Halk, bánatos szökés* című számai, vagy Udvardy László Shelley *A szerelem filozófiája* és Goethe *A Vándor éji dala* című költeményeire írott kompozíciói. Hasonló próbálkozásokra ezt követően alighanem csak sokkal később – és egészen más hátterű előadóknál – találunk példát a magyar szórakoztató zene történetében: akkor, amikor már a beat- és rockzene, illetve a musical is nyitottá vált a költészetre.

26 Uott.

27 A műfajnak Kemény Egon volt az egyik legismertebb képviselője.

28 MNL OL P2146 62.d.

Formai és kompozíciós kérdések

Köztudomású, hogy a szocialista realizmus a tartalom primátusát hirdette a forma felett.[29] A zenében mindez a programszerűség szélsőséges felértékelődésében jelentkezett: műfajuktól, funkciójuktól és használati értéküktől függetlenül azok a művek számíthattak a politika megbecsülésére, amelyek didaktikus módon voltak képesek „az eszmei mondanivalót" a hallgató elé tárni.[30] Erre nyilvánvalóan a szövegek szabályozásával nyílt (volna) legkönnyebben lehetőség, de miután a polgári múlttal és az egykorú nyugati tendenciákkal való teljes szakításra törekvő rezsimnek nem voltak kedvére valók azok a kompozíciók, amelyek az új tartalmat már a hatalomátvétel előtt is bevált műfajokkal és zenei klisékkel igyekeztek eladhatóvá tenni, az új tánczenei stílus kidolgozásában részt vevő muzsikusok rövidesen a táncdalok formai és technikai tulajdonságait is meg akarták változtatni.

Beszédes, hogy a szocialista realizmus elveinek tánczenei alkalmazásáról tartott egyik első nagyszabású nyilvános ülésen (1950. szeptemberében) a Magyar Rádió akkori elnöke, Szirmai István Bródy Tamás *Add a kezed* című[31] szerzeményét annak ellenére „lemondó, szánalmas, nyavalygós, polgári hangulatú" alkotásnak minősítette,[32] hogy szerzője a kezdetektől az átalakulás hívei közé tartozott, és maga a dal, mint azt az alábbi szövegrészlet is megmutatja, mondanivalójában leplezetlenül az új világ vívmányait – a békét, az 1949 novemberére újjáépített Lánchidat, és magát az új embert – kívánta megjeleníteni:

Nézd az utca kövét,
Nékünk csillog a fény,
Zsongó városunk a békéről mesél.
Új vágyak lángja lobog,

29 A szocialista realizmus esztétikájához lásd: Leonid Heller: „The World of Prettiness. Socialist Realism and its Aesthetic Categories". In: Thomas Lahusen–Evgeny Dobrenko (szerk.): *Socialist Realism Without Shores*. Durham: Duke University Press, 1997, 51–75.

30 Zoltai, *A szocialista realizmus*, 360–361.

31 A dal, amelyet a rövidesen emigrációra kényszerülő Karády Katalin is énekelt, a *Kulcs a lábtörlő alatt* (1949) című rádió-operett egyik betétdala.

32 MNL OL P2146 62.d.

Új ember lépte dobog,
És az új Lánchídon új élet robog.
Már az új utakon
Jössz velem tovább.
Csak fogd kezem,
És teljes lesz a boldogság.

A cél ekkoriban már egyértelműen a közelmúlt repertoárjának teljes megtisztítása volt minden olyan magyar kompozíciótól, amely jazz- vagy nyugati tánczenei elemeket tartalmazott. Nem pusztán arra törekedtek tehát, hogy az Egyesült Államokban az 1940-es évek végén megjelenő új irányzatok (például a bepob és a cool jazz) ellenében lépjenek fel, hanem a Magyarországon addigra már hagyományokkal rendelkező, és a populáris zenei élet egészére hatást gyakorló swing (mint műfaj és kifejezésmód) sem élvezte a továbbiakban a rezsim támogatását. Az amerikanizmus vagy kozmopolitizmus vádja – a szaxofon és rézfúvós kar használatától a kromatikus dallamfordulatokon át bizonyos harmóniafűzési megoldásokig (pl. ugyanannak a zenei anyagnak egy kisterccel feljebb való indítása) és bizonyos akkordtípusok (pl. a nónakkordok) alkalmazásáig – lényegében bármelyik zenei komponens vagy paraméter esetében bizonyíthatóvá vált.[33]

A „megtisztulási folyamat" elsősorban a Magyar Rádió szórakoztató zenei műsoraiban és a lemezgyár kiadványaiban volt érzékelhető,[34] a táncos szórakozóhelyeken, kávézókban, lokálokban játszó együttesek repertoárjából, vagy az üzemi mulatságokról jóval lassabb ütememben maradoztak el a népszerű magyar slágerek, sőt bizonyos helyeken (köztük, paradox módon, a nyugati vendégek által preferált szállodákban és éttermekben) továbbra is lehetett jazzt és nyugati

33 MNL OL P2146 63.d.

34 Az MTA Zenetudományi Intézetének munkatársai által – belső használatra – készített életmű-interjúban Tamássy Zdenkó azt állította, hogy hivatalos „feketelisták" sohasem léteztek. Ha egy szám tiltólistára került, akkor azt az illetékesekkel általában telefonon közölték. Az interjú bibliográfiai adataihoz lásd a 16. lábjegyzetet.

tánczenét hallani.[35] Bár a sztálinizmus első időszakában a szélesebb közönség még alig érzékelt ebből valamit, a zenés szórakozás átformálására kijelölt műhelyek mindeközben nagy erőkkel nekiláttak azon alkotói eljárások és kompozíciós sémák kidolgozásának, amelyek követésével a hivatalos elvárásoknak megfelelő művek születhetnek.

A „formájában nemzeti, tartalmában szocialista" unalomig sulykolt szlogenje a gyakorlati megvalósítás meglehetősen eltérő formáira adott lehetőséget, még úgy is, hogy a kozmopolita hatásoktól mentes, a nép széleskörű támogatását élvező „magyar nemzeti tánczene" ideája[36] (ami elsődlegesen a népzene és népies műzene modernizálását, és tánczenei kontextusban történő újrahasznosítását jelentette) a klasszikus sztálinizmus időszakában látványosan dominálta a szórakoztató zenéről folytatott diskurzust.[37]

A kompozíciós kérdésekről indított viták tétje az volt, hogy sikerülhet-e egyáltalán olyan modellt létrehozni, amely a fentebb felsorolt „ellenséges elemek" mindegyikét nélkülözi, a felhasználásával készülő mű mégis hallgatható marad, lehet rá táncolni, vagyis nem veszít használati értékéből. Ez a kihívás sokszor bénítóan hatott az együttgondolkodásban résztvevő elméleti szakemberekre,

35 A korszak éjszakai életével és szórakozóhelyeivel Hammer Ferenc és Havadi Gergő több tanulmányában is foglalkozott. Pl.: Havadi Gergő: „Az új »népi szórakozóhely«. A »hosszú« ötvenes évek Budapestjének életvilága a szocialista vendéglátásban". *Fons* (2006)/3, 315–354.; Hammer Ferenc: „Az éjszakai élet mint populáris nyilvánosság a szocializmusban". *Médiakutató* (2009)/4. http://www.mediakutato.hu/cikk/2009_04_tel/07_ejszakai_elet_nyilvanossag_szocializmus/, (utolsó letöltés: 2016.10.02.).

36 A fogalomról részletesen: Ignácz Ádám: „»Hungarian in Form, Socialist in Content«. The Concept of National Dance Music in Stalinist Hungary". In: Barna Emília–Tófalvy Tamás (szerk.): *Made in Hungary. Studies in Popular Music.* New York–London: Routledge, 2017, 69–76.

37 Uott. Fontos ugyanakkor megemlíteni, hogy a korszakban nem mindenki volt vevő a „nemzeti" és „népi" fogalmainak kritikátlan egybemosására. Az író és dalszövegíró Romhányi József 1952 márciusában például amellett érvelt, hogy „a fejlett dolgozó nép érzelem és hangulatvilágához közel álló" zene is népinek nevezhető, míg Kamjonkai István 1953 áprilisában fogalmazott úgy, hogy „valójában a népiség csak legszűkebb értelemben tartozik a parasztzenéhez, tágabb értelemben a népi jelleg külsőségek alapján ölt testet, legtágabb értelemben pedig, ami népszerűvé válik, az oldja meg a népiség problémáját is". MNL OL P2146 62.d.

akik eleinte csak könnyen félreérthető és kijátszható általánosságokat tudtak követelményként megfogalmazni. De bénítóan hatott a korszellemmel lépést tartani kívánó zeneszerzőkre is, akik az elvárások kusza rendszerében külső segítség nélkül, önállóan voltak kénytelenek tájékozódni, s már csak a friss műveiket közvetlen kollégáik részéről érő bírálatokban szembesültek azzal, hogy az általuk választott utat zsákutcásnak, folytathatatlannak minősítették-e.

Különösen a konzultációs csoportok 1952-es megalakulását megelőző időszakot vizsgálva szembetűnő, hogy formai-stiláris szempontból a szocialista realista tánczenei alkotások milyen diverzitást mutatnak. Ez megítélésem szerint kevésbé a szocialista realizmus gyakran hangoztatott formai nyitottságára utal, mintsem inkább a szabályalkotás abszurditására és a zenés szórakozás sztálinista reformját övező általános bizonytalanságra.

A bizottsági üléseken és vitaesteken dallami, harmóniai, ritmikai és hangszerelési kérdésekről egyaránt szó esett. Az ideális dallam más komponensekkel (pl. ritmus, harmónia, stb.) szembeni abszolút primátusával kapcsolatban nem volt nézeteltérés, már csak azért sem, mert úgy vélték, hogy az amerikanizmussal vádolt zenékben (s főleg a jazzben) a ritmus dominál. Abból a zsdanovi alaptételből kiindulva, hogy a zeneművészet alapja az ember értelmes és érzelmileg kifejező beszéde, többen is a világos vonalú, könnyen énekelhető, a beszéd lejtését követő dallamok szükségessége mellett érveltek, amelyek legtisztább és legértékesebb formáját a (magyar) népdalokban vélték felismerni.

A harmonizálás tekintetében is az egyszerűség volt a legfontosabb hívószó. Az akkordtornyok, alterált hangzatok és disszonanciák ellen többek tiltakoztak, azon feltevésből kiindulva, hogy a kusza dallamokhoz hasonlóan ezek is az alapkövetelményként megfogalmazott vidámság és optimizmus, illetve a drámai ellentétektől és kispolgári maníroktól mentes érzelmesség ellenében hatnak.

A dallam, illetve a harmonizálás kérdéseihez szervesen kapcsolódott az ún. improvizációs vita, bár önálló napirendi pontként csak az előadóművészet feladatainak átbeszélésére összehívott ankéton[38] bukkant fel. Ez a vita abból indult ki, hogy több szakember szerint a tánczene és általában a „könnyű" műfajok elképzelhetetlenek rögtönzés nélkül. A rögtönzés ugyanakkor a komponálás legkiszámíthatatlanabb, legkevésbé kontrollálható mozzanatát jelentette, ezért komoly dilemmát okozott, és különösen a más országokból (pl. a Szovjetunióból) átvett, valamint az újonnan született magyaros hangvételű dalok esetén vált kérdéssé, hogy mennyiben lehet az 1949 előttről örökölt zenékhez köthető improvizációs technikákat alkalmazni. Maróthy János e témába vágó 1953-as eszmefuttatásainak[39] megjelenéséig senkinek nem sikerült meggyőzően megfogalmaznia, hogy a táncolhatóság és befogadhatóság kedvéért lehet-e, és ha igen, milyen mértékben lehet „meghottolni" (ritmikailag átalakítani, új figurákkal, variációkkal kiegészíteni) az eredeti melódiákat a szocialista realista dalokban. Nyitott maradt továbbá az a kérdés is, hogy a magyar népzene improvizatív hagyománya valós alternatívát jelenthet-e a zenészek számára. Vonatkozó cikkében, elsőként alkalmazva professzionális zenei elemzéseket, Maróthy éppen az utóbbi kérdésre kívánt igenlő választ adni, még ha ezzel a dilemmát nem is sikerült tartósan feloldania.

A ritmika problémaköre többnyire az új tánczenére járható táncokkal[40] kapcsolatban merült fel. Az új tánczene ritmikai struktúrájáról folytatott, olykor az álláspontok markáns összeütközéséhez vezető vita már az új társastáncok bemutatására összehívott 1950. júniusi és a Magyar Rádióban a tánczene problémáiról rendezett 1950. szeptemberi ankétokon arról szólt,[41] hogy mennyiben szabad és mennyiben van értelme a hagyományos táncritmusokat megtartani. E ritmusok – a szocialista realista „tandalokat" többségében jellemző – népies dallami és harmóniai környezetben történő alkalmazása ugyanis többekben visszatetszést keltett, s visszatérő kérdésként fogalmazódott meg az is, vajon

38 MNL OL P2146 62.d. Az improvizációról szóló vita egyik kései lenyomata: Gyimesi Ernő: „Tánczenénk néhány időszerű kérdése". *Új Zenei Szemle* (1955)/1, 11–14.

39 Maróthy János: „Tánczenénk fejlesztésének néhány sürgető feladata". *Új Zenei Szemle* (1953)/5, 12–18. [1. rész]; (1953)/6, 1–6. [2. rész].

40 Külön tanulmányt érdemelne a társasági táncokról – a zenei vitákkal párhuzamosan – folytatott többéves vita elemzése, amelynek eredményeképpen több új koreográfiát is bemutattak és azokat utcai megmozdulások, ünnepek alkalmával, illetve táncos szórakozóhelyeken meg is próbálták népszerűsíteni. A kampány 1953 után sem halt el: a Zeneművészek Szövetségében még 1954-ben is tartottak olyan ülést, amelyen megrendelésre készült új tánctípusokat elemeztek.

41 MNL OL P2146 62.d.

nem lenne-e jobb új, nyugati hatásoktól mentes, elsősorban a magyar népzene jellegzetességeire épülő táncritmusokat létrehozni, illetve újra hasznosítani a tradicionálisnak mondott magyar tánctípusok (elsősorban a verbunkos és a csárdás) ritmikai alakzatait. Imént említett cikkében – a táncok alapritmusából kiindulva – Maróthy még azt is felvetette, hogy miként lehetne az addig gyakorlatban lévő lassú párosütemű táncokat a leánytánccal, a gyors párosütemű táncokat pedig a kanásztánccal helyettesíteni.[42]

A hangszerelés terén, ahogy arról már fentebb volt is szó, szintén a jazz-zenekari megoldásoktól való távolságtartás volt az irányadó, amit leginkább a rézfúvósok és a szaxofonok mellőzésével vagy visszafogottabb használatával, illetve a vonós hangszerek, továbbá a harmonika előnyben részesítésével láttak a legkönnyebben megvalósíthatónak.

A dalszöveg problémája

Mivel a szórakoztató zenére is kiterjedt a szocialista tartalom megjelenítésének és a szocialista eszmeiség közvetítésének követelménye, a szövegek kérdése kiemelt üggyé vált. Az első években valósággal elképzelhetetlennek találták a szöveg nélküli tánczenét,[43] bár abban a kérdésben még éveken át nem tudtak dűlőre jutni, hogy a táncdalok megalkotásánál a zene vagy a szöveg élvezzen-e elsőbbséget. A Zeneművészek Szövetségének szórakoztató zenei szakosztályát 1951-től vezető Tardos Béla például (1953-ban) amellett érvelt, hogy a szöveg cenzora maga a zeneszerző legyen, kiállva azok mellett, akik úgy tartották, hogy előbb a szövegnek kell megszületnie, és a zeneszerző csak arra fog tudni dolgozni.[44] Szabó Ferenc pedig 1952 márciusában adott hangot annak az elképzelésének, hogy a tánczenében is szükséges az elvi alapok megragadása, és ez legegyszerűbben úgy valósulhat meg, ha a zene a jó szöveg ritmikájára és érzelmi-eszmei mondanivalójára épül.[45] Ennek mondott ellent néhány héttel később a szövegíró Zágon István, aki meggyőződéssel állította, hogy a zene mondanivalója a szövegírót is megihleti. Abban ugyanakkor ő is egyetértett, hogy csak az olyan táncdalok lehetnek sikeresek, ahol zene és szöveg elválaszthatatlan egymástól.[46]

A szocialista realista szórakoztató zenének az elvárások szerint az új magyar életről kellett szólnia, mégpedig a feltétlen derű és optimizmus hangján. Szirmai István, a Magyar Rádió elnöke 1950-ben különböző témákat is ajánlott a zeneszerzők figyelmébe. Ahogy fogalmazott: „nő az ifjúság, termel a gyár, a gyárban egy új típusú szocialista ember nő fel, aki táncol, szeret, szórakozik, a táncdalok az ő életétének humorát, játékát adják vissza".[47] Ezt a sort G. Horváth Zoltán például néhány évvel később a munkával, az alkotás örömével, a szabadság szeretetével, valamint a szülőhaza iránti tisztelettel egészítette ki.[48] Népszerűek voltak a népi, falusi témájú dalok is.

Külön problémakört jelentett a táncdalok legnépszerűbb témájának számító szerelem helyénvaló megjelenítése. Még a tánczenéről az *Új Zenei Szemlé*ben 1954-ben kibontakozó sajtóvita egyik fő pontját is a szerelem szöveges ábrázolása adta, bár e vita résztvevői a korábbiakhoz képest megengedőbb hangot ütöttek meg azzal, hogy a szerelem témáját nem tartották „önmagában semmiképpen sem elvetendőnek". De lényegében még ekkor is minden a „túlfűtött szexualitáshoz", mélabúhoz, lemondáshoz, elmúláshoz köthető szöveget a kispolgárság és a nyugati ember sivár lelki világához kapcsoltak.[49] Az ilyen „kispolgári" szövegek veszélyét G. Horváth Zoltán abban látta, hogy „akire hatnak, abból kiölik a jövőbe vetett hitet, az életkedvet, munkakedvet, a nemes emberi érzelmek

42 Maróthy, *Tánczenénk fejlesztésének* [2. rész], 3.

43 Az instrumentális zeneszámok pozitív kontextusban tudomásom szerint elsőként az új magyar tánczenei lemezekről tartott 1952. november 27-i ülésen kerültek csak szóba. MNL OL P2146 62.d.

44 MNL OL P2146 62.d.

45 Uott.

46 Uott.

47 Uott.

48 G. Horváth Zoltán: „Néhány megjegyzés tánczenénkről". *Új Zenei Szemle* (1954)/5, 8.

49 Ujfalussy József: „Még néhány megjegyzés tánczenénkről". *Új Zenei Szemle* (1954)/6, 13–17. Kerekes János: „Hozzászólás tánczenénk helyzetéhez". *Új Zenei Szemle* (1954)/6, 18–19.

megbecsülését és tiszteletben tartását. Cinizmusra, erkölcsi lazaságra nevelnek, szertelenségre, azon az alapon, hogy ki tudja, mi lesz holnap."[50]

A nyilvánosság próbája

A mértékadó kompozíciós modellek kidolgozásával párhuzamosan a Népművelési Minisztérium már 1950-es táncdalírói pályázatán új szellemiségű dalok komponálására bíztatta az ország zeneszerzőit. Az elkészült alkotások első igazán komoly erőpróbájára 1951. november 18-án, illetve 20-án, a I. Magyar Zenei Hét keretében szervezett két szórakoztató zenei koncert keretében került sor. Míg a Városi Színházban megrendezett első koncerten vegyesen hangzottak el népdalfeldolgozások, operett- és filmzenei részletek, illetve táncdalok, addig a Zeneművészeti Főiskolán (Zeneakadémián) megrendezett második esten kizárólag tánczenei besorolású művek szólaltak meg. A Zenei Hét a szocialista realista zeneélet legnagyobb hazai seregszemléjének számított, de a szervezők nemcsak ezért igyekeztek olyan műsort összeállítani, amely a lehető legszemléletesebben mutatja be az új típusú tánczene legfrissebb vívmányait. Az eseménysorozatnak kiemelt jelentőséget kölcsönzött, hogy a szép számban meghívott külföldi vendégek között ott volt Tyihon Hrennyikov, a Szovjet Zeneszerzők Szövetségének elnöke és Kirill Molcsanov, a Szövetség titkára is. Arról, hogy Hrennyikov megtekintette-e ezeket a műsorokat, nincs tudomásunk, de az biztosra mondható, hogy Molcsanov jelen volt a második, Zeneakadémián lezajlott bemutatón, ahol korabeli sztárok (Ákos Stefi, Bencze Miklós, Kazal László, Hollós Ilona, Vámosi János, illetve a karmester Bágya András) és a Magyar Rádió Tánczenekara közreműködésével az alábbi dalok hangzottak el:[51]

50 G. Horváth Zoltán, *Néhány megjegyzés*, 8.

51 Szávai Nándorné (szerk.): *I. Magyar Zenei Hét (1951. november 17–25-ig). Műsor.* Budapest: Egyetemi Nyomda, 1951.

Gyöngy Pál: *Rózsa-rezeda*
Szerdahelyi Zoltán: *Szép-szép-szép*
Hajdú Júlia: *Hozzád száll a dal, Pentelénk*
Fényes Szabolcs: *Kopogós*
Horváth Jenő: *Bolondozó*
Horváth Jenő: *Szerelmem, dús kalász*
Majláth Júlia: *Jóvizű kút*
Gyöngy Pál: *Terád várok*
Horváth Jenő: *Csürdöngölő*
Viski András: *Erdei dal*
Majláth Júlia: *Kopogós*
Hajdú Júlia–Garai György: *5 farkasjáték és karikázó*
Bródy Tamás: *Az első hó*
Szűcs János: *Lázár kádár lánya*
Hajdú Júlia: *Pirosbetűs ünnep*
Lőrinczy Pál: *Szekér áll az állomáson*
Hajdú Júlia: *Kötekedő*
Hajdú Júlia: *Keresztező csárdás*
Horváth Jenő: *Szerelmes harsonás*
Hajdú Júlia: *Dudapolka*
Horváth Jenő: *Kakukos óra*
Víg György: *Pitypalatty*
Garai Imre: *Kovácsnóta*
Majláth Júlia: *Szénát hordanak a szekerek*

A felsorolásból kitűnik, hogy többségében népies hangvételű szerzeményeket válogattak a műsorba (ilyenek voltak Majláth Júlia országosan ismert dalai, a *Jóvizű kút*[52] és a *Szénát hordanak a szekerek*), sőt az akkoriban – hivatalos körök-

52 Jegyezzük meg ugyanakkor, hogy ez a dal dallamanyagában egy szovjet dallal, Jurij Miljutyin magyarul *Lila orgonák* címen ismert szerzeményével is némi hasonlóságot mutat.

ben – divatba jövő néptánc-utánzatok (kopogósok, csürdöngölők, farkasjátékok, karikázók) is megjelentek a válogatásban.

Később a műsorfelelősök (például Polgár Tibor) csalódottságuknak adtak hangot, hogy a koncertek iránt meglehetősen gyér volt az érdeklődés, és voltak olyan vélemények is, amelyekből kiderül, hogy a hangosítással és a lebonyolítással sem volt minden rendben.[53] A szovjet vendégeket, mint az a koncertek után négy nappal összehívott ankéton történő felszólalásaikból kiolvasható, viszont nem igazán foglakoztatták a technikai jellegű és közönséggel kapcsolatos problémák. A tánczenei est szakmai kiértékelését magára vállaló Molcsanov egyértelműen a stílus kérdésére összpontosított:

> [...] a magyar nép megteremtette, megszámlálhatatlan mennyiségben a maga dalait, táncait, amelyekben mint tükörben tükröződik vissza a nép lelkülete. Öröm és bánat, kacagás és könnyek, tréfa csendül fel ezekben a dalokban és amellett a műfajok milyen változatossága és dallamok milyen gazdagsága és szépsége! Miért nem használják ki ezt a gazdagságot a könnyűműfaj terén a zeneszerzők? Talán csak nem gondolják, hogy az éttermi jazz-zene, amelynek forrásai a burzsoá országokban fakadnak, képes az ember gondolatait és érzéseit visszatükröztetni? Talán csak nem gondolják, hogy maroknyi ember tapsa a pittypalatty dalocska után a szép szeretetéről tesz tanubizonyságot a hasonló zenével szemben [sic!]? Mélységes tévedés! A népnek teljesen idegen ez a zene.[54]

Molcsanov elégedetlenségét aligha okozhatta a dalok tartalmi silánysága és az eszmei mondanivaló hiánya, hiszen a szövegeket saját bevallása szerint sem értette,[55] miután azokat nem fordították le neki. A szovjet titkár kizárólag zenei szempontból közelített az elhangzottakhoz, és az zavarta elsősorban, hogy „még mindig" voltak olyan tételek, amelyek nem a népzene útját követték, hanem például a kávéházi jazz hangulatát idézték meg. De vajon mi lehetett a probléma a

53 MNL OL P2146 62.d.

54 MNL OL P2146 61.d.

55 Uott.

Molcsanov beszédében egyedül megnevezett szerzeménnyel, Víg György *Pitypalatty* című dalával, amely a felszólalás szerint szintén nem felelt meg a szovjet elvárásoknak: nem nyújtott megfelelő alternatívát a műsorban elhangzott „kávéházi" szerzeményekkel szemben?

A *Pitypalatty*ban a rendelkezésünkre álló kotta[56] tanúsága szerint semmilyen jazzes vagy szalonzenei allúzió nincsen, de mentes a magyar népi motívumoktól is. A szöveg a gyermekdalok játékosságát idézi. A naiv dallam pedig leginkább a 19. század végi osztrák és német dalkultúra világát eleveníti meg, olyan kompozíciókét, amelyek még a művészi zene határán belül helyezkednek el, de kellően egyszerűek ahhoz, hogy könnyen játszhatóvá és befogadhatóvá váljanak.[57] A dalból rendelkezésünkre álló – az 1953-as *Magyar Táncdal-egyveleg* című albumon található[58] – felvétel (amelyről persze egyáltalán nem biztos, hogy megszólalásában azonos az 1951-es koncerten elhangzott verzióval) szintén abban erősíthet meg bennünket, hogy a darab még zenekari hangszereléssel, a kottában előírtakhoz képest gyorsabb tempóban, pattogósabban játszva is híján van bármiféle „amerikanizmusnak".[59]

56 A dal a Zeneműkiadó 1951-es *Újévi táncalbum*ában jelent meg.

57 Ezúton köszönöm Ránki Andrásnak, hogy erre a párhuzamra felhívta a figyelmemet.

58 A dalt Csík János énekli, Julius Mózi és tánczenekara kíséretében (Supraphon LPM 469).

59 Az összkép az említett változtatások miatt kétségtelenül módosul valamelyest. Még inkább kidomborodik a kompozíció játékossága, fesztelensége: a korban egyébként is kötelező követelményként hangoztatott optimista hangvétel. Mindez azonban itt a szintén meghaladni vágyott kabarék vagy operettek betétdalaihoz történő közeledést eredményezi. Megjegyzendő, hogy elvben a *Pitypalatty* harmóniai és dallamanyaga is alkalmas a jazzes átdolgozásra – a bárzenei gyakorlat a műfajtól teljességgel idegen darabok átalakítására is rendszerint lehetőséget adott. A zeneszámok „meghottolásával" és az improvizációval szembeni korabeli kirohanások, illetve az említett lemezfelvétel ismeretében azonban valószínűtlennek tűnik, hogy épp a Zenei Héten játszotta volna a dalt a Rádió Tánczenekara jazzes átiratban. A darab szerzője a világháború előtti időszak egyik legismertebb, még a filmvásznon (a *Maga lesz a férjem* című 1937-es filmben) is feltűnő jazzklarinétosa és szaxofonosa volt, aki a fordulat után a Magyar Rádió újjászervezett Tánczenekarában is helyet kapott. Víg így minden bizonnyal pontosan tisztában volt azzal, hogy milyen elemeket kell mellőznie ahhoz, hogy darabját ne érhesse a kozmpolitizmus-amerikanizmus vádja. Jegyezzük meg, hogy Víg példája egyáltalán nem egyedi: a swingkorszak sikeres zenészei közül igen sokan alkalmazkodtak a megváltozott körülményekhez. Lásd még ehhez a 63. lábjegyzetben írottakat.

Miközben Molcsanov feltehetően épp a műsort domináló népies dalokkal szembeni mássága, kedves naivsága okán marasztalta el a *Pitypalatty*ot, a mai hallgató számára épp ez a másság válhat a mű legfigyelemreméltóbb tulajdonságává: újabb bizonyítékává annak, hogy még a kulturális forradalom első, sematikus kompozíciókat favorizáló éveiben sem létezett egységes stílus a szocialista realista tánczene területén. Azt mondhatjuk tehát, hogy a Rákosi-korszak sajátos művészetirányítási viszonyai között – a populáris zenei szférában legalábbis – nem beszélhetünk az alkotói szabadság és sokféleség teljes hiányáról, bár e szabadság és sokféleség ellentétes volt a korabeli magyar (és a népi, „magyaros" irányt erőltető szovjet) kultúrpolitika célkitűzéseivel.

Molcsanov kritikája máskülönben kiváló alkalmat adott a tánczene ügyéért felelős magyar szerveknek, hogy az addigiaknál szorosabb szakmai kontroll alatt tartsák a szerzőket, ugyanakkor jobban be is vonják őket a tervezés folyamatába. Részben az új táncdalok sikertelenségét észlelve, részben pedig belátva a szocialista realizmus céljaihoz alkalmazkodni akaró szerzők „ügyetlenségeit, és valódi ismeretek híján erőltetetté váló népieskedését", a Népművelési Minisztériumban és a Zeneművészek Szövetségében már 1952-től kezdve konzultációs csoportok felállítása mellett döntöttek, amelyek feladata az volt, hogy hasznos tanácsokkal segítsék és szakmai-kultúrpoltikai szempontból felkészítsék az állami megrendelésre alkotó zeneszerzőket. Hasonló célból indult útjára a Maróthy János által megszervezett első tánczeneszerzői tanfolyam is, a populáris zene magyarországi oktatására irányuló első kísérlet, egy olyan, immár a hatvanas évekbe mutató folyamat legelső állomása, amely során a hatalom szemében fokozatosan megnőtt a szakmai és esztétikai képzettség és felkészültség jelentősége.[60]

A tanfolyamon résztvevők a szocialista realizmus elméletét és a magyar népzene történetét tanulmányozták, összhangzattani és formatani képzést kaptak, a pályázatokra benyújtott műveiket pedig egy szakértői bizottsággal vitathatták meg, amely végül segített a legígéretesebb művek publikálásában.

60 A tanfolyamok lehetőségét – szovjet példára hivatkozva – Székely Endre ajánlotta elsőként a szórakoztató zenei szakosztály tagságának figyelmébe 1952. január 25-én, a Zenei Hét kielemzésére összehívott bizottsági ülésen. MNL OL 2146 62.d.

A bizottság szakmai szempontjairól szemléletes képet adhat, ha az ülések fennmaradt jegyzőkönyveit végignézve elemezzük a résztvevők és a szerzők hozzászólásait. Példaként ehhez Schamburg Pál *Teljes gőz* című szerzeményét választottam, amelynek megvitatására 1953. április 15-én került sor. Az ekkor még csak zongorakísérettel bemutatott dalt a népszerű zeneszerző, Majláth Júlia azért dicsérte, mert friss és üde, és külön méltatta a pattogó, táncra inspiráló ritmikát. Majláthtal azonos álláspontot képviselt Gordon Imre, aki emellett a szöveget is tetszetősnek találta, miután megítélése szerint e szöveg a zene hangulatában is visszatükröződött. Figyelemre méltó ugyanakkor, és a célok óvatos változásáról tanúskodik, hogy a „nemzeti jelleggel" kapcsolatos általános elvárások ellenére a bizottság tagjai közül többen kifogásolták a darab „kirakati magyarkodását", azt tehát, hogy a szerző csárdás-allúziókkal kívánja a magyaros hangvételt megtalálni. De szót emeltek a darab harmóniai felépítésének túlzott egyszerűségével szemben is, és nem találták teljesen kielégítőnek a szerző azon magyarázatát sem, mely szerint a harmónia monotóniáját a dinamika fokozásával akarta pótolni. Ezek a megjegyzések együttesen a népies hangulat követelményének háttérbe szorulását, egyben az igényesség szempontjának előtérbe kerülését sejtetik. Ezt látszik erősíteni, hogy a kompozíciót végül csak azzal a feltétellel fogadták el, ha Schamburg újraharmonizálja azt.[61]

1951–1952-ben különösen sok újságcikk ünnepelte azt a „fejleményt", hogy szinte teljesen sikerült a magyar zenei életből a kozmopolita nyugati tánczenét és jazzt kiszorítani. Miután azonban az új nemzeti tánczene megalkotása továbbra is csak vázlatos koncepció maradt, és mindössze néhány tucat olyan dal készült, amely élvezte az állami intézmények valamelyikének támogatását, folyamatosan napirenden volt az a kérdés is, hogy minek kell szólnia az „interregnum"[62] idején, addig tehát, amíg a szocialista realista tánczene nem veszi át az uralmat a meglévő stílusok felett. Tulajdonképpen már a kezdetektől keresték azokat a zenei

61 MNL OL P2146 62.d.

62 A kifejezés szó szerint is elhangzott a már többször emlegetett 1950. szeptember 30-i ankéton.



tartományokat, illetve az egyes műfajokon belül azokat a határokat, amelyek még nem, vagy csak kevéssé sértik a szocialista realizmus eszméjét.

A produkciók hiányát jól mutatja, hogy például a tánczenekarok „kozmopolitizmus elleni harc jegyében" szervezett 1951-es VIT-versenyén a korszak népszerű előadói (pl. a Tabányi- és Martiny-együttes, illetve Hajdú János) a *DIVSZ-induló*t és Alekszandr Alekszandrov *Sztálin kantátá*jának feldolgozását játszották. Bármilyen meglepőnek is tűnhetnek ezek a választások, az 1950-es évek eleji Magyarországon egyáltalán nem voltak példa nélküliek: a hiány leplezésére még mindig a népszerű szovjet dalok (köztük akár mozgalmi vagy katonai dalok) „magyarosítása" látszott a legkézenfekvőbb megoldásnak. A legismertebb ezek közül Iszaak Dunajevszkij *Holdfény-keringő*je (лунный вальс) volt, amely hazánkban *Vadvirágos tarka rét* címen vált népszerűvé,[63] az örmény Artemij Ajvazjan *Jereván* (Ереван) című dala, amelynek szövegét Zoltán Pál fordította, illetve Vaszilij Szolovjov-Szedoj szerzeménye, az *Este a révnél* (Вечер на рейде), amely Gyulai-Gál Ferenc szövegével *A kék tengeren* címen futott. Szintén Gyulai-Gál nevéhez köthető a *Lila orgonák* (eredetileg: *Kinyílott az orgonafa a kertben* [Расцвела сирень-черемуха в саду; Jurij Miljutyin szerzeménye]) fordítása.

A megfelelő alapanyag azonban önmagában még nem volt biztosíték arra, hogy az átdolgozások elnyerik a szocialista realista kritikusok tetszését. Nem volt teljesen tisztázott ugyanis, hogy a szovjet slágerek jazz, foxtrott vagy tangó változatai megfelelően szolgálják-e a szocialista szórakoztatás ügyét.[64] A Rádió számos ilyen jellegű feldolgozást készítő Tánczenekarának egyik muzsikusa, a zongorista Turán László nem véletlenül panaszkodott arról a tánczene problémáiról tartott 1950. szeptember 30-i ankéton, hogy a zenekar még azért is kritikát kap, ha a szovjet dalok eredeti tempóját felgyorsítja, és bizonyos helyeken pontozott ritmusokkal, szinkópákkal próbálja táncolhatóbbá tenni a szerzeményeket.[65] De ugyanígy nehezteltek a zenekarra egy 1953. januári vitaest résztvevői is, amiért az aznap elhangzó szovjet számokat – köztük Jahin és Hacsaturján keleties jellegű kompozícióit – „angol jazz zenekari stílusban" dolgozták fel, s nem törekedtek arra, hogy az új verzió inkább magyaros színezetet nyerjen.[66]

63 Dunajevszkij szerzeménye azon kevés szovjet zeneszámok egyike, amely 1956 után is használatban maradt, sőt *Holdfénykeringő* címmel, instrumentális formában az 1956 utáni változásokat túlélő Tabányi Mihály lemezre is rögzítette 1959-ben: *Tabányi Mihály és Szólistái* (Qualiton LPKT 7047).

64 A szovjet dalok magyar átiratai nem egy esetben mutatnak figyelemreméltó hasonlóságot klasszikus zenei művek olyan jazz-feldolgozásaival, amelyet a múlt század harmincas–negyvenes éveinek népszerű amerikai big bandjei készítettek. (Köszönöm Szabó Balázsnak, aki a például Liszt-átiratot is jegyző Tommy Dorsey munkásságára felhívta e vonatkozásban a figyelmemet). Ez aligha lehet véletlen: a szovjet dalok átdolgozásait végző magyar zeneszerző-hangszerelők zenei műveltségének integráns része volt a háború előtti amerikai zene. Sőt sokan – mint ahogy arra már Víg György esetében utaltam is (lásd az 55. lábjegyzetet) – maguk is fontos szereplői voltak a két világháború közötti magyar jazzéletnek. Fontos adalék továbbá az is, hogy az 1945–1949 közötti időszakban a swing és big band kifejezetten népszerű volt Magyarországon. E népszerűségnek köszönhető, hogy hazai kiadású lemezeken többek között amerikai szerzők és előadók – pl. Glenn Miller vagy Benny Goodman – felvételei is megjelentek.

Új perspektívák

Az említett hiány, a teljesíthetetlen elvárások és a játékszabályok folyamatos korrekciója oda vezetett, hogy 1953-ra már csaknem mindenki kilátástalannak gondolta az új tánczenéért folytatott küzdelmet. Sztálin halála és az életszínvonal azonnali emelését megcélzó új kormányprogram azonban a szórakoztatás terén is új helyzetet teremtett. A szocialista realista „nemzeti" stílus megteremtésének lehetőségét ugyan továbbra sem vetették el, de egyre több szó esett a „türelemről": arról a felismerésről, hogy a tömegek meggyőzése a megállapítottnál lényegesen több időt vesz igénybe. Vujicsics Tihamér már a második Magyar Zenei Héthez kapcsolódó vitán (1953 októberében) egy jazz-tanszak felállítását javasolta a Zeneművészeti Főiskolán, mert szerinte a pártvezetés számára is „helyes irány" kialakítása nem a tiltásokkal, hanem a zenészek továbbképzésével érhető el.[67] Egyre többen adtak annak a véleményüknek hangot, hogy a jazz és legújabb nyugati táncok elleni kirohanások elhamarkodottak és károsak voltak a magyar tánczene ügyére nézvést. Ez a vélemény az államigazgatás legfelsőbb szintjeiig is eljutott: egy 1954. január 11-i miniszterhelyettesi értekezleten például szó esett arról, hogy a jó jazzt és a jó szalonzenét támogatni kell,[68] a párt számára a társasági tánckultúra helyzetéről 1954 végén készített jelentésben

65 MNL OL P 2146 62. d.

66 Uott.

67 MNL OL P 2146 61. d.

68 MNL OL XIX-I-3-n 1.d.

pedig azt olvashatjuk, hogy a jazz ellen nem lehet tiltással harcolni és a pártnak nem lehet feladata a nyugati táncok elleni küzdelem. A jelentés leszögezte: a fox és a tangó például nem ártalmasak, ha „ízlésesesen" táncolják őket, s egyaránt járhatóak jazzre, szalonzenére, sőt népzenére is.[69]

A valódi változásokat azonban nem a nyugati zenével szembeni nagyobb engedékenység, hanem a populáris zene megítélésében bekövetkező, korábban hivatkozott lassú szemléletváltás hozta meg. A Népművelési Minisztérium zenei osztályán dolgozó Ujfalussy József egy 1954-ben keletkezett cikkéből megtudhatjuk, hogy a Révai-garnitúrát követő új kulturális vezetés az „ellenséges kultúrszemét leghatározottabb, akár adminisztratív eszközökkel történő kiseprése mellett" immáron a közönség és ifjúság művészeti ízlésének fejlesztésében, valamint a zeneszerzők, szövegírók és előadók politikai, szakmai tudásának emelésében látta a színvonal emelkedésének kulcsát.[70] Egy 1954. február 27-i tanácskozás a Zeneművészek Szövetségében a zeneszerzői konzultációk és tanfolyamok bénító hatásával is foglalkozott. Ezen a találkozón a népszerű szövegíró Romhányi József és a zeneszerző Tardos Béla is azon a véleményen volt, hogy a konzultációs csoportokat meg kellene szüntetni, mert a zeneszerzésbe történő operatív beavatkozás, az alkotói szabadság korlátozása nem használ a kultúrpolitikai céloknak.[71]

A hangsúly jól érzékelhetően a befogadás, közízlés és esztétikai nevelés kérdéseinek irányába mozdult el. Ennek egyik első dokumentuma Vitányi Iván 1954 szeptemberében megjelenő cikke, *A tömegek zenei igényei*,[72] illetve a Zeneművészek Szövetségének elvi kérdésekkel foglalkozó szakosztálya által 1954 novemberében megszervezett vitaest, amely a *Népszórakoztatás – zenei népnevelés* címet kapta.[73] A vita egyik végkövetkeztetése az volt, hogy a szórakoztató zene magas színvonalát csakis a zenei közízlés fejlesztésével lehet biztosítani. A vitaindítót

69 Uott.

70 Ujfalussy, *Tánczenénk*, 17.

71 MNL OL P2146 62. d.

72 Vitányi Iván: „A tömegek zenei igényei". *Új Zenei Szemle* (1954)/9, 32–35.

73 Az ülésen elhangzottakat az *Új Zenei Szemle* is közölte: „Népszórakoztatás – zenei népnevelés". *Új Zenei Szemle* (1954)/12, 3–7.

tartó Székely Endre ezt azzal a megjegyzésével egészítette ki, hogy a szocialista realizmus elvét valló muzsikusok nagyot hibáztak azzal, hogy úgy akarták a zeneművészetet magas fokra fejleszteni, hogy nem számoltak a zene befogadására és művelésére alkalmas bázis fejlesztésével.

Végül – a korszak lezárásaként – a szabadidő és az esztétikai nevelés fogalmai is megjelentek, amelyek az 1956 utáni művelődéspolitika talán legfontosabb hívószavaivá váltak. Innentől azt hangoztatták, és ez ismét csak a forradalom utáni idők retorikáját idézi, hogy mindenekelőtt a jövő szocialista társadalmát építő ifjúság körében érdemes a fejekben rendet tenni.[74] Azzal, hogy a populáris zene „kiszabadult" a tisztán esztétikai-műközpontú megközelítésmód korlátai közül, a szocialista realista tánczene utópiája végérvényesen zátonyra futott. Más kérdés, hogy a Rákosi-korszakban aktív zeneszerzők (és zenetudósok) nagy része a Kádár-rendszerben is pozícióban maradt, tovább örökítve az ötvenes évek néhány meghatározó dilemmáját. Amíg a szocialista tömegkultúra létrehozásának igénye napirenden volt, addig ezeket a dilemmákat nem sikerült megnyugtatóan feloldani.

74 A témával a DISZ KV 1955-ös határozata is foglalkozott. A határozat 7. és 8. pontja kimondta, hogy nagy gondot kell fordítani az ifjúság szabadidejének és művelődésének kérdésére, és a fiatalok „egészséges szórakozásának fejlesztésére biztosítani kell, hogy a tánciskolák és tánctanfolyamokon a fiatalokat a társas érintkezés helyes formáira, illemre, ízlésre neveljék". „Határozat az ifjúság kulturális neveléséről". *Művelt Nép* 1955. június 12. A Népművelési Minisztérium 1956-os kollégiumi ülésén résztvevők, illetve a Művelt Nép szerkesztői pedig immár nyíltan a dogmatikus felfogásnak tulajdonították az esztétikai és humanista nevelés elmaradását, és a sokoldalúan képzett, gazdag lelkivilágú, az élet szépségei iránt fogékony ifjúság nevelésére buzdítottak. N.N.:„Neveljük ifjúságunkat a szép szeretetére!". *Művelt Nép* 1956. július 22.

KAPPANYOS ANDRÁS

Az ellenkultúra domesztikálása: Táncdalfesztivál 1966–1968

Képzelt és valós előzmények

Amikor az 1960-as évek elején Magyarországon megalakultak az első beatzenekarok, a nemzetközi szintér is jelentős változásokon ment át éppen: ezekben az években alakult ki a brit beatzene,[1] amelyet a Beatles és néhány más előadó példátlan amerikai sikerére utalva az amerikai újságírók – és nyomukban a történészek is – a „British Invasion" terminussal jellemeznek. Ez a kulturális invázió (persze *mutatis mutandis*) keleti irányban is erős hullámokat vetett.

A nagyjából 1962 és 1967 közötti időszakot az angolszász populáris zenében úgy írhatjuk le, mint átmenetet az ötvenes évek rock and rollja és a műfajilag tagolt rockzene (hard rock, progresszív és pszichedelikus rock, heavy metal, glam rock, stb.) között. A magyarországi beatzene tehát csaknem a brit beatzenével egyidejűleg, annak nyilvánvaló hatása alatt indult útjára, azonban hiányzott mögüle az *előzmények* (az amerikai rock and roll, rockabilly, rhythm & blues, country, stb.) tapasztalata, ezért a kulturális sokk és a hatóságokban, valamint a közízlésben kiváltott ellenállás akkor is nagyobb lett volna, ha az egyéb körülmények, különös tekintettel a politikai konstellációra, megegyeztek volna.

Érdekes mellékkörülmény, hogy az ötvenes években meg nem történt előzmények iránt komoly nosztalgia él a magyar popzenében. A legsikeresebb felállású (ún. „jampec") Hungária (1980–1982) teljes egészében ezekre a húsz-huszonöt évvel korábbi, akkor Magyarországon alig ismert, főként amerikai előzményekre épült, és így aratott meglepő sikerszériát. A sikert azonban nem sikerült Nyugatra exportálnia, éppen azért, mert ott már semmi újat nem mondott: legfeljebb hozzáadott érték nélküli feldolgozásnak, „cover"-nek, professzionális bárzenének hallották azt, amit a magyar és kelet-európai közönség fergeteges iróniának, pompás dekadenciának. De a „sosemvolt" iránti nosztalgia már jóval korábban felbukkant: Presser Gábor már 1969-ben az 1958-as boogie-woogie klubról énekelt,[2] amely – legalábbis Magyarországon – aligha létezett (és ahová, ha létezett is volna, a tíz éves Pressert aligha engedték volna be). Az Illés együttes 1968-ban szólaltatta meg először a hamis nosztalgia hangját: egyik legnagyobb slágerük Little Richardnak állít sajátos emléket,[3] akiről közönségük nagy része alighanem ekkor hallott először. A dal úgy beszél a – Szörényinél mindössze tizenhárom évvel idősebb, akkor harminchat éves, ma is jó egészségnek örvendő – „hőroszról", mintha az a távoli régmúltban élt volna („Sohasem lehetett valamikor / Rock and roll nélküle") s mintha már réges-rég csak a „csillogó fekete lemezeken" hallhatnánk a hangját.

A történelmi kontextus

A magyar beatzene indulását azonban nem az előzmények hiánya teszi egyedülállóvá. A legfontosabb körülmény 1956 közelsége. Ennek technikai jelentősége is van, hiszen a zenei anyagok beszivárgását (a Radio Luxembourg adása mellett) elsősorban a Nyugatra szakadt rokonok és barátok által csomagban hazaküldött hanglemezek tették lehetővé. Ez önmagában is növelte a beatzenének tulajdonított politikai jelentőséget. Még fontosabb lehetett azonban az

1 A hatvanas évek legelején a *Mersey Beat* kifejezés volt használatos az irányzat megnevezéseként (utalva Liverpool folyójára), később, a stílus elterjedésével a lokalitásra utaló jelző lekopott, és a magyarba már ez a forma került át. A véletlen névrokonság a negyvenes évek végén induló amerikai beat-generációval (Ginsberg és Kerouac nemzedékével) csak később töltődött meg tartalommal.

2 Presser Gábor–Adamis Anna: *1958-as boogie-woogie klubban.* A dal az Omega második nagylemezén (*Tízezer lépés*, Qualiton LPX 17400, 1969) található.

3 Szörényi Levente–Bródy János: *Little Richard.* A dal a másodikként számon tartott *Nehéz az út* című albumon (Qualiton LPX 17391, 1968) jelent meg. (Az első, *Ezek a fiatalok* című album valójában filmzene, nem klasszikus sorlemez). Kislemez is készült belőle: *Little Richard/Régi szép napok* (Qualiton SP 472, 1968).

a kevésbé szembeötlő hatás, hogy a hatalom elleni lázadás igénye és kultúrája (szigorúan elfojtott, tabu alá helyezett formában) immár jelen volt a társadalomban, de annak gyakorlására semmiféle lehetőség nem adódott. A helyzet dinamikája ahhoz hasonlítható, ami a 18–19. század fordulóján alakult ki Magyarországon: a Jakobinus-felkelés vérbe fojtása után a politikai lázadásra irányuló igény szublimált formában, kulturális lázadásként jelentkezett. Ennek köszönhetjük a nyelvújítást, az irodalmi nyelv és intézményrendszer kiépítését, a világirodalmi fordítások megindulását, és annak a szellemi klímának a kialakítását, amely elvezethetett a reformkorig.

Az 1960-as évek Magyarországán a beatmozgalom kezdete éppen a kádári konszolidáció kezdetével esett egybe, és az első ijedelem után a korábbinál sokkal rugalmasabb, a „három T" doktrínájára épülő kultúrpolitika minden bizonnyal meglátta benne a viszonylag veszélytelen gőzleeresztő szelep lehetőségét. 1956 emlékének – különösen a kezdeteknek – is fontos eleme volt az ifjúsági jelleg, így a fiatal korosztályok társas tevékenységének kontrollálását a hatalom elemi érdeknek tekintette. Ezért fordult a beatzene felé domesztikáló gesztusokkal, kiegyezési ajánlatokkal, amelyeknek természetesen az árát is megkérte. Ezek a műveletek arra voltak alkalmasak, hogy egy-egy kulturális mintázatot a *tiltott* kategóriából áttoljanak a *tűrt*, sőt ritka esetben a *támogatott* tartományba. Elsősorban ennek a történelmi konstellációnak köszönhető, hogy a magyar beatzene kiterjedése és teljesítménye egyedülálló a kelet-európai államszocialista országok között – bár mindehhez bizonyára olyan tényezők is hozzájárulnak, mint hogy az élhangsúlyos magyar nyelv prozódiája és ütemhangsúlyos verselési hagyománya jobban megfeleltethető a beatzene ütemviszonyainak.

Nyugati párhuzamok

Domesztikáló gesztusokkal természetesen nem csak az államszocialista kultúrpolitika élt. A nyugati társadalmak is mindent megtettek annak biztosítása érdekében, hogy a rock and roll, majd a beat csak egy zenei irányzat maradjon a többi közt, amelynek nincs valódi társadalmi jelentősége, nincs szubverzív tartalma: amely csupán a társas szórakozás egy új formája. 1960-ban a katonai

szolgálatból visszatérő Elvis Presley-t Frank Sinatra fogadta a műsorában, és duettet is énekelt vele, jelezvén, hogy „ő is csak egy énekes". Amit a szülőknek „a Hang", ugyanazt jelenti tinédzser gyermekeiknek „a Király". 1962-ben Brian Epstein bőrdzseki és farmernadrág helyett öltönyt és nyakkendőt adott Lennonékra, fodrászhoz küldte őket, és megtiltotta nekik, hogy dohányozzanak és igyanak a színpadon. Olyan imázst alakított ki, hogy az anyák elengedjék a lányaikat a koncertre – más kérdés, hogy az ebből kialakuló tömeghisztéria messze meghaladta azt a léptéket, amely a rocker-imázs alapján elképzelhető lett volna. Három évvel később pedig már maga a királynő, II. Erzsébet tüntetette ki a zenészeket.[4] Paradox módon tehát a Magyarországra érkezett beat, amelyet a kultúrpolitika domesztikálni igyekezett, az eredeti, tesztoszterontól fűtött rock and rollnak már eleve szelídített verziója volt. Olyan zene, amely, másfelől, alkalmasabb volt a tagolt, reflektív társadalmi üzenetek hordozására, és a későbbiekben sokkal szélesebb társadalmi hatásra tett szert, mint amire a nyers rock and roll képes lett volna. De ezt akkor még senki sem látta előre.

A hatvanas évek elejének beatzenéje egy további szempontból is veszélyesnek tűnhetett a magyar kultúrpolitika szemében: ellenőrizhetetlenül spontán, „alulról jövő" társulások, *együttesek* képezték az alapját. Ezeknek az alkotó és előadó közösségeknek a belső dinamikáját – különösen kezdetben – rendkívül nehéz volt ellenőrizni és befolyásolni, hiszen magjukat rendszerint szoros középiskolai barátságok, vagy sok esetben testvéri kapcsolatok alkották (Szörényiék, Sztevanovityék, Bergendyék, Tolcsvayék): a tagok előbb és mélyebben voltak elkötelezettek egymásnak, mint a zenélésnek. (Ez Nyugaton is jellemző volt: olyan híres és sikeres zenei vállalkozások épültek családi alapokra, mint a Beach Boys, a Bee Gees, az Everly Brothers, vagy akár a Jackson 5). Később, amikor a zenekarok részben már Magyarországon is üzleti vállalkozássá váltak, az ellenőrzés és befolyásolás operatív, titkosszolgálati eszközei is eredményesebben működhettek.

4 A magyarországi félreértések ellenére az MBE nem járt nemesi ranggal és *Sir* megszólítással.

Táncdal és fesztivál

A kultúrpolitika domesztikáló törekvéseinek legtömörebb példája maga a *táncdal* fogalma. Sikerült megalkotni egy olyan taxonómiai kategóriát, amely egybefogja és egyúttal össze is mossa a beat-dalokat a hagyományos esztrád könnyűzenével.[5] Ez utóbbi részben az osztrák-magyar operettdalok hagyományára támaszkodott (a Táncdalfesztiválok egyik legprominensebb zeneszerzője Fényes Szabolcs volt), részint az olyan francia és olasz kortársakat követte, mint Gilbert Bécaud vagy Adriano Celentano. A táncdal fogalmának álságos voltát az is alátámasztja, hogy a Táncdalfesztiválok dalainak túlnyomó többsége egyáltalán nem volt táncolható, és a rendezésben semmiféle szerepet nem is kapott a tánc, eltekintve néhány énekes spontán ritmikus mozgásától.

A Táncdalfesztiválok alapeszméje szerint nem az előadók, hanem a dalok versenyeztek. Ez az elrendezés megfelelt a slágeripar valós működésének: még a zeneszerző és a szövegíró sem feltétlenül működött együtt alkotóközösségként, a szöveg nélkül beérkezett szerzeményeket szétosztották a szövegírók között, a folyamatba csak ezután kapcsolódott be a hangszerelő (legtöbb esetben a rádiózenekar valamelyik karnagya, Körmendi Vilmos vagy Balassa P. Tamás), és a kész dalokat ismeretlen elvek és eljárások szerint osztották szét a rendelkezésre álló előadók között. A dalok sorsát nyilván meghatározta a választott előadó ismertsége, tehetsége és karizmája, s éppígy egy előadót is felemelhetett vagy elsüllyeszthetett a rá osztott dal minősége. Ez a rendszer nyilvánvalóan nem számolt az alkotóközösségként működő együttesekkel, amelyek a teljes folyamatot igyekeztek kézben tartani, és nem kívánták igénybe venni sem a Rádiózenekar, sem a Stúdió 11, sem a Harmónia énekegyüttes támogatását. Ez az integritás önmagában is riasztóan hathatott a rendezőkre. Hogy a rendszer mennyire nem volt együttesekre szabva, az különösen látványos az 1966-os fesztivál (augusztus

5 Ebben az írásban – felfüggesztve a történeti és műfajelméleti aggályokat – *esztrádnak* nevezem azt a fajta hagyományos szórakoztató és tánczenét, amely semmiféle szellemi vagy morális kihívást nem támaszt, az emberi viszonyokat és érzelmeket felszínesen, közhelyes, idealizáló, gyakran nosztalgikus pátosszal ábrázolja, amely nem a jelenségek mélyebb megértésére, hanem (kész sémák felmutatásával) a megértés iránti igény elaltatására törekszik. Minthogy a nemzedéki könnyűzene (beat, pop, rock) lényegi eleme e konzervatív sémák feldúlása, az esztrádra a nemzedéki könnyűzene antitéziseként tekintek.

20-ra időzített) döntőjének színpadképében. Az Erkel Színház hatalmas színpadán balról a nagyzenekar, jobbról grandiózus operettlépcső fog közre egy aprócska dobogót, amelyet a kísérő vokálnak szántak, az énekesek pedig a főszínpad közepén, a mikrofonállványnál énekeltek. Az együttesek (a Metro és az Illés) kénytelenek voltak a vokál emelvényére zsúfolódni, ahol az egyetlen mikrofon mögött legfeljebb a három gitáros fért el: a dobos mögöttük balra, a billentyűs egy szinttel lejjebb, előttük foglalt helyet, így nemcsak hogy nem láthatták egymást, hanem a kamera sem tudta őket egyszerre befogni: féltve őrzött integritásuk szimbolikusan elvérzett a technikai nehézségeken.

A „három nagy" a Táncdalfesztiválokon

Mindez aligha volt szándékos: a következő évre egy gördülő platformmal már megoldották a kérdést, az együttesek is a főszínpadon játszhattak. A zenekarok integritását azonban nem csak ez a veszély fenyegette. A rendszer minden rosszindulat nélkül, mintegy automatikusan működtette a domesztikációs mechanizmusokat. Érdemes ebből a szempontból áttekinteni a kezdeti idők három legjelentősebb együttesének táncdalfesztiválos szerepléseit. A korábbi *Ki mit tud?* műsorokból már ismert Metro 1966-ban a *Mi fáj?* című dallal, Nikolits Ottó és Boros János szerzeményével aratott kiemelkedő közönségsikert, s bár díjat nem kaptak, hónapokig vezették a slágerlistát.[6] (Hofi Géza a dal paródia-verzióját is elkészítette.) 1967-ben egy kevésbé emlékezetes Zorán–S. Nagy szerzeménynyel indultak, 1968-ban pedig Zorán szólóban, nagyzenekari kísérettel Fényes Szabolcs–S. Nagy István *Fehér sziklák* című dalával nyert második díjat,[7] holott ekkor már jó néhány saját számuk is volt, több kislemezük megjelent. Az Omega – Zalatnay Sarolta kísérőjeként – korábban is szerepelt, saját jogán viszont csak 1968-ban nevezett először egy kevésbé ismert Presser–S. Nagy szerzeménnyel

6 Némileg meglepő, de az együttesek hátrányos helyzetét is igazolja, hogy a dal a kislemez „B" oldalára került, míg az „A" oldalon Aradszky László sokkal kevésbé sikeres fesztiváldala szerepel: Kleeber–Ambrus: *Ismeretlen lány.* Qualiton SP 320, 1966.

7 Qualiton SP 514, 1968. A lemez Zorán (és nem a Metro) nevén jelent meg, „B" oldalán egy Schöck–S. Nagy szerzeménnyel (*Hétköznapi semmiség*).

(*Kiabálj, énekelj*),[8] noha ekkor már Adamis Anna volt az állandó szövegíró, és 1968-ra már az első, kizárólag saját dalokat tartalmazó nagylemezük is megjelent. A fesztiválszereplés nem volt része autonóm művészeti tevékenységüknek, inkább afféle megbízásos bérmunkának tekinthették azt.

A magyar szövegekkel először kísérletező Illés együttesnek már 1966-ban is sikerült saját dallal indulnia, de korábban ők is végigmentek ezeken a lépcsőfokokon: első rádiós sikerük a *Táskarádió* című, Fényes Szabolcs–Bacsó Péter szerezte filmdal volt,[9] a *Rohan az idő* című Szörényi-dalnak[10] pedig S. Nagy István a szövegírója, noha ekkorra már kialakult a Szörényi–Bródy alkotóközösség. Érdekes, hogy ugyanez a mechanizmus még tizenöt évvel később is visszaköszön: a Beatrice első, rádióban játszott dala 1980-ban szintén Fényes Szabolcs szerzeménye volt, Szenes Iván szövegével: *Minek él az olyan*.[11] Akkoriban a rajongótábor kemény magja megalkuvásnak ítélte ezt, noha a dalszöveg voltaképpen megmagyarázza, miért is játszották el: „árnyékban is élni kell".

Ugyanezen az alapon igazságtalan lenne utólag megalkuvásnak, behódolásnak tekinteni például az Illés 1966-os szereplését: egyszerűen szerettek volna megélni a zenélésből, és ott szerepeltek, ahol tudtak. Ráadásul javukra kell írni, hogy a jelentkezésen kívül más kompromisszumot nem kötöttek. 1966-os versenydaluk, a *Még fáj minden csók*[12] – ha nem is tartozik a szerzőpáros legjelentősebb munkái közé – mai füllel hallgatva messze meghaladja a fesztivál átlagszínvonalát. A blues-alapokra épülő dal ambivalens érzelmekről szól – mind a forma, mind pedig a téma merőben szokatlan volt a magyar populáris zenében,

8 Qualiton SP 529, 1968. A „B" oldalon Dékány Sarolta énekli Rákosi–Surányi *Most már olyan mindegy* című dalát.

9 Qualiton SP 265, 1965. (Bacsó Péter 1965-ös, *Szerelmes biciklisták* című filmjéből).

10 Qualiton SP 277, 1966. Énekli Koncz Zsuzsa, a „B" oldalon a Metro játszik egy Leiber–Stoller dalt: ez valóban az átmenet időszaka.

11 Csak a rendszerváltás után, az 1990-es *Gyermekkorunk lexeb dalai* című gyűjteményben jelent meg először lemezen (Favorit, SLPM 37368, 1990), a nyolcvanas években csak a rádió játszotta.

12 Qualiton SP 322, 1966. A „B" oldalon Koncz Zsuzsa énekli Payer–S. Nagy *Nincsen olyan ember* című számát, szintén az Illés kíséretével és vokáljával.

meg is osztotta végül a közönséget. Talán nem abszurd a párhuzam, hogy az ambivalencia első megjelenése Ady szerelmi költészetében hasonló ellenkezést és értetlenséget váltott ki, hiszen az egyik legalapvetőbb és legintimebb érzelmi hangoltságot kiemelte az *idill–óda–elégia* formális keretei közül, s ezzel mintegy nyilvános indiszkréciót, tabusértést követett el. Az ellenérzéseket elmélyítette, hogy az elődöntő alkalmával Szörényi Levente átélt, a dal érzelmi dinamikáját tükröző, *soul*os előadásmóddal próbálkozott.[13] A Magyar Televízió közönsége először látott ilyesmit. (Legtöbben alighanem beatzenészt is ekkor láthattak először, noha a nyugati ifjúsági kultúra „túlkapásai" – természetesen elítélő kontextusban – már megjelentek filmhíradókban, újságcikkekben). Szörényi a döntőn már sokkal fegyelmezettebben énekelt – elképzelhető, hogy félhivatalos figyelmeztetést is kapott erre. A dal a négy második díj egyikét hozta meg a szerzők számára, valamint azt a felismerést, hogy ez a rendezvény nem az Illés világa.

Az 1967-es Táncdalfesztivál a beatzene térnyerése szempontjából nem hozott előrelépést: az Illés sem előadóként, sem szerzőként nem vett részt, mondhatni, távollétével tüntetett, és ezt egy nagy port kavart televíziós nyilatkozatban egyértelművé is tette.[14] Koncz Zsuzsa egy Lovas Róbert-dalt énekelt zenekari kísérettel, amiért nem járt díj.[15] A fesztivál nyertese Majláth Júlia zeneszerző lett, akinek egyik dalát (*Nem várok holnapig*) Zalatnay Sarolta az Omega kíséretében, Presser Gábor díjazott hangszerelésében adta elő.[16] A beatzene helyzete stagnált tehát, de jól jellemzi a szituációt, hogy az ideiglenesen „győztes" hagyományos tánczene is komoly lépéseket tett a beat felé.

Szintén 1967-ben mutatták be Banovich Tamás *Ezek a fiatalok* című filmjét, s

13 Egy olvasói levél ezt „ugatva szaggatottan előadott monológ"-nak nevezte, amely „őseink emberré válásának kezdetén hangozhatott el először". „Egy néző a sok közül". Idézi: Koltay Gábor: *Szörényi–Bródy. Az első 15 év.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1980, 45.

14 Az említett interjú Vitray Tamás *Show-hivatal* című műsorában, 1967 márciusában hangzott el. Szörényi – mit sem törődve a forgatókönyvvel – elhatárolta az együttes zenéjét a táncdal műfajától. A legendárium szerint ebből a tapasztalatból született a *Ne gondold!* című Szörényi–Bródy szerzemény.

15 *Kopogj az ajtón* (S. Nagy szövegével), Qualiton SP 399, 1967.

16 Qualiton SP 401, 1967. Győztes dal létére a „B" oldalra került.

ekkor jelent meg a film dalaiból az első beat nagylemez is.[17] Az *Ezek a fiatalok*at afféle promóciós filmnek tekinthetjük, a három évvel korábbi *A Hard Day's Night* mintájára: mindhárom vezető együttes, az Illés, az Omega és a Metro, valamint Zalatnay Sarolta is önmagát alakítja egy meglehetősen sovány, fiktív cselekménybe ágyazva. Koncz Zsuzsa személye fűzi össze a fiktív szálat a dokumentumfilm-szerű koncertfelvételekkel: ő Kolozs Zsuzsa néven lényegében öt évvel korábbi önmagát, a még gimnáziumba járó, de már országos sikereket arató énekes lányt játssza el. A vezető szerep a filmben egyértelműen az Illésé: az Omega csupán egyetlen számban kíséri Konczot, az egy is Illés-szerzemény *(Ez az a ház)*. A film üzenete meglehetősen egyszerű: ezek a híres zenészek épp olyan emberek, mint bárki más, és bárki a soraikba léphet, ha van benne tehetség és szorgalom.

Annus mirabilis

Az igazi áttörést 1968 hozta meg. Megjelent az Omega első lemeze, amelynek címe tökéletesen fejezi ki a domesztikációs folyamat lényegét: *Trombitás Frédi és a rettenetes emberek*.[18] Ez természetesen két szám címe: az első egy derűs, hagyományos esztrád-nóta, fúvószenekarral, amelyhez hasonlót korábban és később is szívesen írt Presser (ilyen például a *Régi csibészek* vagy a *Petróleumlámpa*), a másik azonban egy sötét hangulatú, kompromisszummentes, a progresszív és pszichedelikus tendenciák felé is nyitott rock-szám. A lemez tehát az Omega két arcát mutatja: az egyik professzionálisan megfelel a rendszer elvárásainak, a másik figyel az új tendenciákra, szabadon és kreatívan megvalósítja önmagát. Ezt a szabadságot és igényességet az Omega a későbbiekben is hangsúlyozza, például a lemezein szereplő instrumentális kompozíciókkal (*Kérges kezű favágók, H. az elektromos fűrész*). Szövegeik társadalmi vagy morális problémákat alig érintenek, akkor is inkább csak allegorikusan (*Udvari bolond kenyere*), ezzel szemben

17 Közreműködők: Illés–Metro–Omega–Koncz Zsuzsa–Zalatnay Sarolta. Qualiton LPX 17370, 1967.

18 Qualiton, LPX/SLPX 17390, 1968. A lemezen a Nagy-Britanniában rájuk aggatott, itthon elég ironikusan ható Omega Red Star név szerepel.

elsőként keresgélnek a pszichedélia irányában (például: „kis kék elefánt"-ról énekelnek a *Gyöngyhajú lány*ban).[19]

Az 1968-as Táncdalfesztivál az Illés teljes diadalát hozta el. Az *Amikor én még kissrác voltam*[20] első díján kívül (amelyből még két továbbit kiadtak) öt különdíjat ítélt nekik a zsűri és a közönség, ezen kívül az ő dalukkal és kíséretükkel Koncz Zsuzsa is nyert egy második díjat.[21] A közhangulat az ő oldalukra billent, a siker újabb sikereket vonzott. A hatalom képviselői ekkor már nem a kegyeikben részesítették őket, hanem azon igyekeztek, hogy rájuk is háramoljék valami a siker aurájából. Az együttes olyasféle helyzetbe került, mint a Beatles az MBE cím odaítélésekor, amely nyilván nem a Beatles, hanem a brit kormány népszerűségét volt hivatott növelni. Ennek a tendenciának talán legjobb magyarországi példája az *Ifjúsági Magazin* által Szörényi Leventének ítélt Arany Gitár-díj, amely egy Szörényi Leventét a saját gitárjával ábrázoló, összetéveszthetetlen karikatúra-szobrocska volt: nyilván már a díj alapításakor sem merült fel senkiben, hogy esetleg másvalakinek adhatnák.

Nehéz az út

A siker természetesen nem azonos a békével. A következő évben bemutatott *Extázis 7-től 10-ig* című, a jelenség társadalmi gyökereire rákérdezni kívánó dokumentumfilm bőséges válogatást nyújt az ellenséges véleményekből. Legérdekesebb talán az a levélíró, aki szigorúan elítéli az Illés versenydalát, különös tekintettel a nemzetietlenségére, s pozitív példaként a Koós János által előadott (szintén első díjas) munkára hivatkozik, amely egyebek mellett a „zongoránál–orgonánál" rímpár alkalmazásával írta be magát a magyar prozódia történetébe.[22] De az Illés-jelenség, és általában a beatzene nemcsak az idősebb és öntudato-

19 Az említett dalok a *10 000 lépés* című albumon jelentek meg (Qualiton LPX/SLPX 17400, 1969), kivéve a *H. az elektromos fűrész* címűt (Éjszakai országút, LPX/SLPX 17414, 1970), és a *Régi csibészek*et, amely egy 1969-es kislemez (Qualiton SP 590).

20 Qualiton SP 530, 1968.

21 Szörényi–Bródy: *Színes ceruzák* (Qualiton SP 525, 1968).

22 A Kovács András filmjében hallható interjúrészlet átirata Koltay Gábor idézett könyvében olvasható. Koltay, *Szörényi–Bródy*, 146.

sabb polgárokban, hanem a hatalomban is további bizalmatlanságot keltett. Ez egyrészt zaklatásokban, mondvacsinált rendőrségi ügyekben és újságírói inszinuációkban nyilvánult meg (a hírhedt pécsi kuka-ügyről éppúgy a „kékfényes" Szabó László írt „leleplező" cikket, mint később Galántai György boglári kápolna-tárlatáról és művésztelepéről),[23] másrészt pedig titkos belügyi tevékenységekben. Szőnyei Tamás egyértelmű bizonyítékot talált rá, hogy a Bródyékra ráállított zenész-ügynöknek nem csupán az információszerzés, hanem a zenekar felbomlasztása is a feladata volt.[24] A sikeres, ismert és befutott beatzenészek a hatalom szemében talán még veszélyesebbnek látszottak, mint a pálya szélén ácsingózó, feltörekvő ígéretek.

Ha az arányok és léptékek eltérőek is, mindez megfeleltethető a legsikeresebb nyugati beat- és popegyüttesek sorsának. Nyilvánvalóan a Beatlest is megfigyelés alatt tartották,[25] őket is érték méltánytalan támadások, többnyire ők is igyekeztek felelősen élni azzal az informális hatalommal, amely a népszerűség révén rájuk szállt, ők sem maradtak tökéletesen következetesek (például írtak súlytalan esztrád-dalokat is), és ők sem bírták sokáig hordozni ezt a súlyt. A diktatórikus és demokratikus kultúrpolitika közötti különbség inkább abban ragadható meg, ami az utánuk jövőkkel történt. Nyugaton a domesztikáló mechanizmusokat alapvetően az üzleti haszon optimalizálása, az adott kulturális paradigmához tartozó viszonyok tisztázása és normalizálása motiválta, és az így kialakított viszonyok érvényben maradtak a következő jelentős új paradigma jelentkezéséig (amely esetünkben a punk lehetett). Egyszerűen nem lett volna értelme, hogy

23 Szabó László *Megvédett rendbontók?* című cikke a Népszabadság 1969. október 5-i számában jelent meg. Idézi: Koltay, *Szörényi-Bródy*, 157–161. A Galántaiékat támadó cikket szintén a *Népszabadság* közölte, 1973. december 16-án, *Happening a kriptában* címmel.

24 Szőnyei Tamás: *Nyilván tartottak: Titkos szolgák a magyar rock körül, 1960–1990.* Budapest: Magyar Narancs, 2005, 313.

25 Erre – éppen az ügy természetéből adódóan – nemigen lehet közvetlen és megingathatatlan bizonyítékunk, de a zenészek (elsősorban Lennon) politikai kiállását, tiltakozó akcióit, s ezek vitathatatlan hatását figyelembe véve nemigen lehetnek kétségeink. A témáról Andrew Gumbel írt cikket az *Independent* hasábjain, *The Lennon Files: The FBI and the Beatle* címmel, 2006. december 20-án: http://www.independent.co.uk/news/world/americas/the-lennon-files-the-fbi-and-the-beatle-429429.html (utolsó letöltés: 2016.11.12.).

ezeket a játszmákat az újabb lépcsőkben jelentkező szerzőkkel és előadókkal szemben újra lejátsszák.

Keleten azonban a politikai kontroll volt az elsődleges cél, ezért a domesztikáló eljárások is az elnyomást, az ellenállás megtörését szolgálták elsősorban: újra és újra bevetették őket, akár politikailag értelmezhetetlen ügyekben, akár személyes preferenciáktól vezérelve is. A kontroll legfőbb eszköze a lemezkiadás állami monopóliuma volt: a lemezfelvétel ígéretével bármelyik kreatív művészt meg lehetett zsarolni, és a lemezgyár urai gyakran éltek is a lehetőséggel. Érdekes megfigyelni, hogy a hetvenes évek elején, a reformkísérletek utáni visszarendeződés szakaszában, amikor a beatzene második hulláma indult volna útjára, különösen nagy veszélyt láttak a hangszeres virtuozitásban, az improvizációban: a kiszámíthatatlanság, az extatikus spontaneitás, a folyamatok ellenőrizhetetlensége nem volt tolerálható, és nem volt az esztrád-igényekkel összeegyeztethető. Ennek az ellenérzésnek köszönhetők a magyar populáris zene történetének legnagyobb veszteségei és legnagyobb beváltatlan ígéretei: a Syrius, a Kex és a Taurus (teljes nevén Taurus EX-T 25 75 82) sorsa. Az előbbi kettő kulcsfigurái a hazai helyzet reménytelenségébe belefáradva a disszidálást választották. Az itthon maradó Radics Béla megpróbált egyezkedni, elfogadta például, hogy a Taurusba basszusgitárosként Som Lajos helyére Sztevanovity Zorán kerüljön. A következő kérés viszont már arra irányult, hogy kísérjék Koncz Zsuzsát[26] – ezt a zenekar identitásának és a rajongók bizalmának feladása nélkül már nem fogadhatta el, így a Taurusnak nem is lett soha nagylemeze. A Taurus romjain azonban hamar megalakult a Korál, amely egy időre valóban Koncz Zsuzsa kísérőzenekara lett: a domesztikálódásra bírható zenészeket sikerült szembefordítani a kérlelhetetlenekkel. A magyar kultúra vesztesége nem merül ki abban, hogy ezeknek a valóban nemzetközi színvonalú csapatoknak az elkészült munkáiról alig maradt felvétel. Talán ennél is nagyobb veszteség, hogy ezzel megtagadták tőlük a számadás és a továbblépés lehetőségét, megakasztották kreatív folyamataikat. Ebben az esetben a meg nem született gyermekekért kell kaddist mondanunk.

26 Kisfaludy András *R. B. Kapitány* című filmjében (2003) Danyi Attila számol be erről az epizódról.

Ellenállás vagy betagozódás?

Megkerülhetetlen kérdés, hogy a hatvanas évek populáris zenéje hordozott-e Magyarországon bármiféle valós politikai vagy szellemi ellenállást. Az ezzel kapcsolatos kételyeket jól tükrözi, hogy Antall József megfigyelését a hatóság önként függesztette fel, miután hosszú ideig nem tapasztalt semmiféle „veszélyes" tevékenységet – azaz a „lemerülök és kibekkelem őket" stratégiája fényesen bevált, csekély kivétellel mindenki ezt követte.[27] A beatzenészeknek nemcsak az eszközeik nem álltak rendelkezésre semmiféle szubverzív politikai aktivitásra, hanem a szándékaik, az indíttatásaik sem húzták őket ilyen irányba: a rendszer által felkínált keretek között, azokat olykor kijátszva, meg akartak élni a zenélésből. A hatvanas években indult beatzenészeknek minden bizonnyal csak szerény hányada rendelkezett valódi politikai tudatossággal, és az explicit megnyilatkozások szintjén – a lakosság túlnyomó részéhez hasonlóan – kivétel nélkül elfogadták a Kádár-rendszer által kínált kereteket. Ugyanakkor a saját életüket (pályájukat, életmódjukat) határozottan e kereteken kívül képzelték el, és ezt a – mégoly virtuális – lehetőséget rajongóik számára is megtestesítették. Az *Ezek a fiatalok* című film szüzséje voltaképpen arra a pillanatra fókuszál, amikor a főhős a rajongói létből átlép a zenészlét peremére – persze oly módon, hogy a társadalmi keretekkel minimális legyen a súrlódás.

Arra, hogy a diktatúra szürkeségéből egészen különleges intellektuális adottságok nélkül is kiemelkedjék valaki, korábban az élsport volt az egyetlen lehetőség. Persze a hatalom a sportteljesítményeket is éppúgy fenntartások nélkül használta fel a maga propagandacéljaira, mint az intellektuális (például tudományos vagy művészi) teljesítményeket. A beatzene a szürkeségből való kiemelkedés új csatornáját nyitotta meg, amely ráadásul nem volt közvetlenül felhasználható a diktatúra céljaira (hiszen egy „ellenkultúra" formáit hordozta), ehhez előbb el kellett végezni a fentebb tárgyalt domesztikációs műveleteket, melyeknek egyik

27 Amikor a jelen tanulmány előadás-változata egy 2015-ös konferencián elhangzott, hozzászólásában György Péter hivatkozott erre a példára, és ő kérdőjelezte meg az ellenállás bármiféle formájának jelenlétét. Ez az alfejezet voltaképpen erre a felvetésre válaszul került a tanulmányba.

korai terepe éppen a Táncdalfesztivál volt. Ebben az értelemben a hatvanas évek hazai beatzenéje az alkotók és előadók szándékától és képességeitől függetlenül is hordozza az ellenállás – kétségkívül diffúz, szublimált és olykor naiv – motívumát, hiszen ha többet nem is, annyi ellenállást mindenképpen manifesztál, hogy ezek az emberek másként szeretnének élni, mint ahogyan előírják nekik. A rivaldafény önmagában is kiemel a szocialista hétköznapokból, de a külföldi utazás és az elvben korlátozatlan pénzkeresés lehetősége mindezt még vonzóbbá teszi. Paradox módon a hedonizmus is az ellenállás egy formájává válhat.

Különös módon a kedvenceiket éltető, politikai tudatossággal valószínűleg nyomokban sem rendelkező fiatalok olykor véletlenszerűen találtak rá a politikai tiltakozás formáira, és ezek a tartalom nélküli formák akaratlanul is ironikus politikai akciókká váltak, mint például az „aratjuk a gabonát – szeretjük az Omegát" rigmus, vagy később a „Bélát a kormányba!" követelés (Radics Bélára vonatkoztatva). Ennek a szublimált ellenállásnak talán legjobb példája a Nagyfa galeri 1969-es belvárosi felvonulása, amely spontán akciónak indult az akkor elhunyt Brian Jones emlékére, de önkéntelenül is a politikai tüntetés formáit öltötte (meghatározott tartalom nélkül), és más kontextusban talán paródiaként lett volna értelmezhető, de a hatóság valódi politikai tüntetésként értette és úgy is reagált rá: bírósággal és börtönnel.[28]

Tény, hogy az ellenzéki jelleg utólag csak a hatósági reakcióban mérhető le többé-kevésbé objektíven – valahogy úgy, ahogy az exobolygókra a csillagok mozgásának anomáliáiból következtethetünk. De a beatzene politikai hatása éppen ebben ragadható meg. Értelmetlen kérdés, hogy a *Ha én rózsa volnék* című dal[29] mennyire volt objektíve ellenzéki 1972-ben: erre vonatkozóan a szubjektív emlékeken kívül csak az a tény áll rendelkezésünkre, hogy a dalt tartalmazó nagylemezt a megjelenése után visszarendelték és bezúzták, és hogy Bródy

28 Az esemény történészi feldolgozását lásd: Horváth Sándor: *Kádár gyermekei. Ifjúsági lázadás a hatvanas években.* Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2009.

29 A dal Koncz Zsuzsa 1973-as lemezén jelent meg (Pepita SLPX 17462). Több tízezer példány eladása után a lemezt visszahívták a boltokból és bezúzták. Tíz év múlva adták ki újra (Pepita SLPM 17821), de a dal akkorra már legendássá vált.

János megfigyelését még jó darabig nem szüntették meg. Sőt az 1973-as miskolci „botránya"[30] után Aczél György személyesen járt közbe Biszku Bélánál, szigorúbb elbánást követelve.[31]

A domesztikáció „foltjai"

Nemigen lehet elvitatni, hogy a keleti blokk többi állama jelentősen lemaradt Magyarországhoz képest a beatzene, sőt a tágabb értelemben vett nemzedéki könnyűzene terepén. Néhány olyan időtlen és műfajilag univerzális sztár, mint Alla Pugacsova vagy Karel Gott bizonyára produkálhatott kiemelkedő lemezeladási mutatókat, de valódi nemzetközi sikerre (amely, mint például az Omega esetében, a keleti blokkon jóval túl is terjedt) jószerével csak magyar példákat találhatunk. Ez – mint korábban említettük – részben a magyar nyelv prozódiai lehetőségeivel is összefügg, de talán nagyobb szerepe van benne a „legvidámabb barakk" szintagmával jellemzett politikai, és ezen belül kultúrpolitikai környezetnek. A magyar viszonyokkal leginkább összevethető Csehszlovákiában és Lengyelországban a jazz és a fúziós jazzrock vált nemzedéki értelemben is progresszív, vezető műfajjá. Érdekes megfigyelni, hogy míg a korszak cseh, szlovák és lengyel jazzlemezei ma is élvezettel végighallgathatók, s gyakran egységes, átgondolt műalkotás érzetét keltik, a magyar beat- és poplemezekkel nem ez a helyzet. Többnyire minden koncepció nélkül gyűjtik össze és tárják elénk az aktuális termést, gyakran bántóan eklektikusak. Vagy ha van is koncepció, szinte minden nagylemezre jut olyan dal, amely műfaji vagy tematikai szempontból „kilóg" a koncepcióból.[32] Az első években maga a produceri funkció hiányzik, később már van producer, csak ízlés nincs: ezesetben épp a félreértett produceri funkció kényszeríti a lemezre a „kakukktojásokat".

Az első kísérlet valamiféle koncepcionális rend megalkotására az Illés együttes

30 Bródy a koncerten megköszönte a rendőrség „vendégszeretetét", amiért szállást biztosítottak néhány fiatalnak. E megjegyzés miatt indult ellene eljárás, amely pénzbüntetéshez és eltiltáshoz vezetett.

31 Szőnyei, *Nyilván tartottak*, 387–388.

32 Erre az aspektusra Ignácz Ádám hívta fel figyelmemet, köszönet érte.

első (igazán) saját lemezén[33] hallható, ahol a médiumot teljesen félreértve egy Keresztes Tibor (Cintula) közreműködésével készült, meglehetősen kényszeredett interjúba ágyazták a tizenkét dalt. Senki nem gondolt rá, hogy a hanglemezt az ismételt hallgatás céljából vásárolják a rajongók, és az interjú (szemben a zeneszámokkal) egyáltalán nem érdekes második hallgatásra.

A produceri beavatkozás következtében létrejött furcsaságra konkrét példát is tudunk: Várkonyi Mátyás egy interjúban elmeséli, hogy a második felállású Generálra (Várkonyi–Novai–Tátrai–Charlie–Póta) a második nagylemez[34] előtt (1978 táján) Erdős Péter az akkoriban hirtelen népszerűvé váló „lakodalmas rock" stílusát próbálta ráerőltetni. Ebből az „ihletből" született az egyértelműen parodisztikus, egyperces, címadó *Piros bicikli* című szám.[35] Talán valami hasonló beavatkozás okozhatta, hogy a Skorpió 1974-es, blues-balladákat és pörgős rock-számokat sorakoztató, amúgy kiváló bemutatkozó albumára[36] felkerült az Így szólt hozzám a dédapám című szentimentális country-sláger – sajnos az irónia minden nyoma nélkül (a távolságtartás egyetlen jele, hogy ezt a számot nem Frenreisz Károly, hanem Szűcs Antal Gábor énekli). A csúcsra ért Omega 1977-es, *Időrabló* című nagylemezén[37] ott éktelenkedik *A könyvelő álma*, amelynek a leghalványabb köze sincs a megtalált új stílushoz, a space-rockhoz. A hasonló példák azért voltak különösen szembetűnőek, mert az LP formátum nem is tette lehetővé, hogy a kevésbé kedvelt számokat könnyedén átugorja a hallgató, ahogyan mondjuk azt egy verseskötetben a gyengébb versek esetében az olvasó teszi.

Ennek a zavaró eklekticizmusnak a produceri jelenlét vagy a produceri ízlés hiányosságán túl strukturális oka is lehet, mégpedig ugyanaz az ok, amely a kezdet kezdetén, a *Trombitás Frédi és a rettenetes emberek* lemezcím hátterében is ott állt: a magyar beat- és popzene, miközben a hagyományos esztrád fölé kerekedett,

33 *Nehéz az út – Az Illés-story*. Qualiton LPX/SLPX 17391, 1968.

34 *Piros bicikli*. Pepita SLPX 17587, 1979.

35 Lásd a *Privát rocktörténet* című rádióműsor 22. részét: *Charlie és az új Generál*. Szerkesztő: Gellért Gábor.

36 *Rohanás*. Pepita SLPX 17470, 1974.

37 *Időrabló*. Pepita, SLPX 17523, 1977.

és részben átvette annak funkcióit, egyben az értékeit és formáit is interiorizálta. Ez végsősoron a domesztikációs műveletekből következik, és a hatalom mindvégig ezt az esztrád-hatást használta a kontroll fenntartására. Azokat a lemezeket engedte át az intézményes cenzúrán, amelyek tartalmaztak ilyen elemet, a domesztikáció e sajátos nyomát. Aki ezt akár a művészi autonómia, akár a műfaji összeférhetetlenség (ki nem mondott) érvével visszautasította (egyrészt a Taurus, a Syrius és a Kex; másrészt a P. Mobil, a Mini és a Beatrice), annak nem volt esélye. A sors fintora, hogy a felsorolt zenekarokból csupán egy hozhatott létre nagylemezt: a Syrius Ausztráliában felvett, *Devil's Masquerade* című munkája[38] a korszak legegységesebb, legidőtállóbb albuma.

A diktatúra hosszú búcsúja

A Táncdalfesztiválok nagy korszaka után, a második nemzedék belépésével a viszonyok még kiismerhetetlenebbé váltak. Az első nemzedék új formációi – mint a létszámában megcsappant Omega, a Fonográf, az LGT vagy a Skorpió – viszonylag zavartalanul dolgozhattak, csakúgy, mint a vidám és gondtalan ifjúságot megéneklő, a hagyományos esztrád elveit és formáit korszerű, „rádióbarát" popzeneként átmentő újabb bandák, az újjáalakult Bergendy, a Neoton vagy a Generál.

A hetvenes évek második felében a „proletárdiktatúra" éppen a proletár identitást hirdető és proletár fiatalokat megszólító zenekarokat korlátozta a legszigorúbban. Sikerült is elérni, hogy a Beatrice vagy a P. Mobil egyáltalán ne jusson nagylemezhez mindaddig, amíg a klasszikus felállásuk szét nem hullott. Ugyanakkor az első jelentős vidéki zenekar, az előzményeket és kapcsolatokat teljesen nélkülöző, de a fiatalok életérzését (legalábbis kezdetben) hitelesen megszólaltató Edda már 1980-ban lehetőséget kapott, amellyel élni is tudott. A nyolcvanas években a káosz tovább fokozódott, érthetetlen engedékenységek és brutális túlreagálások váltogatták egymást: míg egyfelől olyan végletesen szubverzív lemezek jelenhettek meg, mint a Bizottság *Kalandra fel!*, vagy az ős-Bikini *Hova lett...* című, talán az avantgárd punk kategóriájával jellemezhető, ma már méltán klasszikusnak számító opuszai,[39] másfelől a nagyon szűk hatókörű CPg tagjait több éves börtönbüntetésre ítélték szókimondó, naivan rendszerellenes szövegeik miatt. A helyzet hasonló volt, mint az irodalomban: a frontális bírálatot, bármilyen naiv vagy periférikus volt is, könyörtelenül megtorolták, de az iróniával nem tudtak mit kezdeni. Hogy ismét egy egyidejű példát említsünk: 1986-ban Nagy Gáspár ötvenhatos verse miatt[40] elkobozták a *Tiszatáj* júniusi számát, és leváltották a szerkesztőséget, miközben az ugyanekkor megjelent *Bevezetés a szépirodalomba* első lapjain pontosan ugyanerről esik szó, de ott az író vette a fáradságot egy nagyon áttetsző kis áttételességre, rejtvényre: egy elítélt június 16. délelőtt a kivégzésére készül, de a szövegkörnyezet egy magyar jakobinusra, 1795-re (is) utal, a jól ismert 1958-as dátum mellett.[41] A hatalom már nem azt követelte, hogy tartsák tiszteletben a tabuit, csak hogy ne egyenesen, közvetlenül, kendőzetlenül mondják szemébe az ellenvéleményt. Persze ebben az időben már ismertté vált az Európa Kiadó, a Kontroll Csoport és a nyolcvanas évek többi értelmiségi-underground zenekara is. Az irónia, az abszurd, a groteszk, a kétértelműség betört a „három T" közötti résekbe, és rövid idő alatt szétfeszítette a rendszer kereteit.

38 Spin, SEL-934377, 1971 (eredeti ausztrál verzió); *Az ördög álarcosbálja*. Krém, SLPX 17439, 1981.

39 Start, SLPM 17750, 1983; Start, SLPM 17761, 1983.

40 A szóban forgó vers – *A Fiú naplójából* – az eltelt 30 évet veti össze Júdás 30 ezüstpénzével. Az erős reakcióhoz minden bizonnyal hozzájárult Nagy Gáspár egy korábbi verse is, az *Öröknyár: elmúltam 9 éves*, amelynek Nagy Imre monogramja a vezérmotívuma.

41 Esterházy Péter: *Bevezetés a szépirodalomba*. Budapest: Magvető, 1986.

KONTROLL ÉS MEGFIGYELÉS

CSATÁRI BENCE

A Magyar Rádió könnyűzenei politikája a Kádár-rendszerben[1]

A Magyar Rádió a hazai tömegtájékoztatás és -szórakoztatás kulcsfontosságú szereplője volt a Kádár-korszakban. A jól megkonstruált, esetenként manipulált hírek között számos zenei, ezen belül pedig könnyűzenei műsor jutott el az éter hullámhosszain a háztartásokba és a munkahelyekre. Ezeknek egyebek mellett az volt a szerepe, hogy feloldja a sok szöveges adás monotóniáját, de e műsorok annak a célnak is megfeleltek, hogy eltereljék a figyelmet a közéleti problémák sokaságáról. Gyakran előfordult ugyanakkor, hogy a hazai rádiózás nem vette figyelembe a lakosság könnyűzenei ízlését, és olyan műfajokat is a hallgatókra erőltetett, amelyekre már nem volt számottevő közönségigény. A Magyar Rádió vezetősége ezzel együtt mindvégig úgy ítélte meg, hogy szórakoztató zenei repertoárja kielégítő, noha az, hogy mit is értett szórakoztató zenén a pártállami kultúrpolitika (ideértve a rádió vezetőit is), meglehetősen képlékeny volt. Mindenesetre a „kommersz" zenei műfajokat a hatalom eleinte jóformán kizárólag a dolgozók regenerálódásának elősegítésére akarta felhasználni, és a szórakoztatás mint cél – amely lehetett akár öncél is – csak fokozatosan került előtérbe, bár később egyre erőteljesebb szerepet játszott.

1 A tanulmány a szerző *Jampecek a Pagodában – A Magyar Rádió könnyűzenei politikája a Kádár-rendszerben* című kötete egyes részleteinek szerkesztett, átdolgozott változata. Csatári Bence: *Jampecek a Pagodában – A Magyar Rádió könnyűzenei politikája a Kádár-rendszerben*. Budapest: Nemzeti Emlékezet Bizottsága, 2015.

Nagy tömegbefolyása okán a rádió mint sokáig egyeduralkodó elektronikus médium kiemelt szerepet kapott az MSZMP kultúrpolitikájában. A rádió vezetői és politikai feletteseik az aktuálpolitikai és propaganda műsorok mellett az iratok tanúsága szerint nagy hangsúlyt helyeztek a más jellegű és profilú adásokra is, különösen a zenei műsorokra.[2] Ezt támasztja alá az a tény is, hogy a műsorfolyamban a zene összessége tette ki az összes műsoridő jelentős részét, sok esetben több mint a felét. Ez az arány a vizsgált időszakban lényegében nem változott. Eközben a párt- és állami vezetés különböző szintjein is gyakran foglalkoztak a Magyar Rádió zenei-könnyűzenei tevékenységével. Ezek között akadt adminisztratív intézkedés, a mindennapi könnyűzenei élettel foglalkozó napi bürokratikus aprómunka, a zenészek koordinálása vagy éppen a rádió könnyűzenei működéséről szóló beszámoló a pártvezetésnek, illetve a napi hírekhez kapcsoló könnyűzenei vonatkozású állásfoglalások.

A párt központi szerveinek irányító hatása a Magyar Rádióra a Kádár-rendszer első felében

A Magyar Rádió és Televízió helyzetével az intézmény helyzetéből fakadóan az állampárt két fontos szerve, a Központi Bizottság (KB) Tudományos és Kulturális Osztálya (TKO, 1964-1966 között Kulturális Osztály, végül pedig 1966-tól egészen a rendszerváltozásig Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztály [TKKO] néven), valamint az Agitációs és Propaganda Osztály (APO), illetve ezt a két testületet összefogó Agitációs és Propaganda Bizottság foglalkozott.[3] A rádióval kapcsolatos teendőket a TKO először 1958. december 3-án foglalta össze egy jelentésben, amelyből egyértelműen kiderül, hogy a dalszövegek megszűrésére helyezték a legnagyobb hangsúlyt, annak érdekében, hogy – miként fogalmaztak – azok ne okozzanak kárt a szocializmus építésében.[4] Emellett hangoztatták a sokszínűségre való törekvést a könnyűzenei repertoárban, ám az utókor szemszögéből nézve ez nem jelentett egyet a pluralizmussal: pusztán a pártállam által preferált stílusokat fogadták be. A rádiónak adott utasítások ugyanazt a felfogást tükrözték, amely a könnyűzenei élet irányításának egészében megfigyelhetőek. Ennek megfelelően az 1956–1963 közötti időszakban eleinte a jazzt és a rock and rollt figyelték fokozottan, később a beatet, a hatvanas-hetvenes évek fordulóján a progresszív rockot, a hetvenes évek második felében a kemény rockot, végül pedig, a nyolcvanas években az újhullámos és alternatív zenekarokat.[5]

Ahogy a Magyar Rádió olykor fentről kapott pártutasításokat – nem feltétlenül írásban, hanem sokszor telefonon jött az instrukció –, úgy bizonyos időközönként neki is be kellett számolnia az MSZMP KB APO-nak. Ez történt egyebek mellett 1960. július 15-én is, amikor a tánczenei repertoárban való aktuális selejtezést méltatták, arra hivatkozva, hogy az 1945 előtti zeneszámokat már régóta mellőzni kellett volna. Sőt, a jelentés készítői egyenesen azt állították, hogy a rádió

2 Ez kimutatható az – időszakonként változó elnevezésű – hivatalos műsorújságból, a *Magyar Rádió és Televízió Újság* által közölt repertoárból is. Ennek alapján minden nap jelentős mennyiségű és eltérő minőségű szórakoztató zenei műsort sugároztak. A politikai felügyeletet ellátó pártszervek pedig gyakran foglalkoztak a rádió zeneszolgáltatásával. Így egyebek mellett az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Osztálya (MNL OL [Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára] M-KS 288. 22. cs.), az MSZMP KB Tudományos és Kulturális Osztálya, majd Kulturális Osztálya, végül Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztálya (MNL OL M-KS 288. 33., 35. és 36. cs.), illetve az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottsága (MNL OL M-KS 288. 41. cs.), továbbá az MSZMP KB Ifjúsági Bizottsága (MNL OL M-KS 288. 53. cs.) iratai között találunk szép számmal erre utaló forrásokat.

3 A KB mellett működő Ifjúsági Bizottság ugyancsak segítette a pártvezetést az ifjúsággal, így a könnyűzenével is kapcsolatos műsorpolitikai állásfoglalások előkészítésében, valamint az ezen a területen való jobb tájékozódásban. 1979. január 15-én tartott ülésén a bizottság megállapította, hogy a rádiónak és a televíziónak megnőtt az ifjúsági műsorideje, amely a könnyűzenei műsorok műsoridejének növekedésével járt együtt. Az MSZMP PB az ifjúsági törvény előkészítésekor, 1970. július 14-ei határozatával hozta létre az Ifjúsági Bizottságot. Minden az ifjúságot érintő fontosabb állami intézkedés előtt kikérték ennek a testületnek, valamint a Minisztertanács alá tartozó Állami Ifjúsági Bizottságnak (ÁIB) a véleményét. MNL OL M-KS 288. f. 53/1975-1976 1. ő. e. 4. (MSZMP KB Ifjúsági Bizottság iratai). Az ÁIB az 1028/1974 (VI. 13.) sz. minisztertanácsi határozattal jött létre. *Magyar Közlöny*. XXIX. évf. 40. sz. 1974. június 13. 380.

4 MNL OL M-KS 288. f. 33/1958 1. ő. e. 254–278.

5 A punknak a rendszerváltozás hajnaláig viszont esélye sem volt a rádióban való megjelenésre.

a saját intézményi keretein belül szigorúbban jár el, mint a Táncdal- és Sanzonbizottság,[6] mert még az ott engedélyezett dalok között is szelektál.[7] Ebből a kijelentésből jól látható, hogy a rádió nem bízta a véletlenre a zeneszámok sugárzását. Ha úgy ítélték meg, inkább nem kockáztattak, és műsorra sem tűztek azokat. A Sanzonbizottságról egyébként 1976-ban a párt 1974-es közművelődési határozatára utalva Kőháti Zsolt, a TKKO munkatársa – egy kulturális minisztériumi átiratra reagálva – nem kis merészséggel azt állapította meg, hogy a Magyar Rádió küldöttjét is magában foglaló testület[8] teljesen funkcióját vesztette, ezért meg kellett volna szüntetni. Állítását azzal támasztotta alá, hogy a bizottság pozitív döntései nem voltak kötelezőek egyik szórakoztatóipari intézményre sem, ráadásul a rádió és az MHV a grémium által elfogadott számok egy részét saját

6 A Táncdal- és Sanzonbizottság 1959. június 1-én jött létre a Művelődésügyi Minisztérium fennhatósága alá tartozó Színházi és Zenei Főigazgatóság utasításával. Tagjait a kormányzat által felügyelt zenei intézmények esetében a művelődésügyi miniszter, a rádió és a televízió esetében pedig a Magyar Rádió és Televízió elnöke nevezte ki. A bizottságot az Állami Hangverseny Igazgatóság alá rendelték. MNL OL XIX-I-4-ff 50. d. 49936/1959 (Művelődésügyi Minisztérium Színházi és Zenei Főigazgatóságának iratai). A Sanzonbizottságba 1959. szeptember 1-től a zenei szakszervezet delegáltja is bekerült. Ekkortól a tagok tiszteletdíját a Művészeti Szakszervezetek Szövetsége fedezte. MNL OL XIX-I-4-ff 12. d. 49962/1959.

7 MNL OL M-KS 288. f. 22/1960 10. ő. e. 144.

8 A kéthetente ülésező Táncdal- és Sanzonbizottság meghatározó szerepet játszott, mert akiknek a dalszövege nem ment át a szűrőjükön, az sehol nem szerepeltethette szerzeményét nyilvánosan. A zenészek úgy vártak egy-egy döntést az ülés helyszínének folyosóján, mint „a szülőszobánál a leendő édesapák újszülöttjükre". (Benkő László közlése Silló Sándor *Könnyű zene, nehéz évek* [2005] című filmjében). Bródy János saját bevallása szerint azt találta ki, hogy – a Sanzonbizottságot kijátszandó – minden lemezre két-három számmal többet írjanak, olyan dalokat, amelyek biztosan felháborodást keltenek, viszont így elterelhetik a figyelmet azokról a számokról, amelyek az igazán fontos üzenetet, társadalomkritikát tartalmazták. (Bródy János személyes közlése. 2006. február 11.). A Sanzonbizottság általában előre megírt formaszövegeket küldött ki a szerzőknek: „Értesítjük, hogy [...] c. dalát a Bizottság elfogadta, és erről a Szerzői Jogvédő Hivatalt értesítette." A szövegek fontossága a *Szakszofon-szóló* című szám esetében domborodott ki, mert itt odaírta a bizottság, hogy „[...] terjesztéséhez a Bizottság hozzájárulása nem szükséges, mivel az nem szöveges szám." Az el nem fogadott számok szövegeihez fűzött leggyakoribb megállapítások: „kezdetleges", „szakmai szempontból nem felel meg a követelményeknek", „nem elég ötletes, jellegtelen, kevéssé sikerült alkotás", vagy „a szöveg nem alkalmas tánczenében történő feldolgozásra". Artisjus Irattár (AI) Dokumentációs és Felosztási Osztály. Táncdal- és Sanzonbizottság, valamint Magyar Nóta- és Műdalbizottság jegyzőkönyve az engedélyezett művekről.

hatáskörében negligálhatta, ha úgy ítélte meg, hogy az adott zeneszám sértette a szocialista erkölcsöt, vagy bármiféle skrupulus vetődött fel vele kapcsolatban.

Az állampárt kísérlete a nyugati zenei hatások ellensúlyozására

A hatalom nemcsak a belföldi rádiózáson, hanem a Nyugatról jövő rádióműsorokon is rajta tartotta a szemét. Így a pártvezetés az 1956-os forradalom és szabadságharc leverését követő megtorlások lezárulta után is élénken érdeklődött a nyugati „fellazító" politikát közvetítő Szabad Európa Rádió (SZER) tevékenysége iránt, amelynek könnyűzenei adásai nagy népszerűségnek örvendtek Magyarországon. Az MSZMP KB TKO kétszer is állást foglalt a SZER társadalomra gyakorolt hatásáról az 1963-tól kezdődő és az 1968-as új gazdasági mechanizmus bevezetéséig tartó első konszolidációs periódusban. Először 1964 novemberében elemezte a SZER műsortevékenységét, majd Lévai Béla vezetésével 1967. december közepén megismételte ezt a munkát. A zenesugárzásról azt állapította meg, hogy annak a Horthy-korszak iránti nosztalgiaébresztés volt a célja. Az állásfoglalás szerint a könnyűzene sugárzása – említettek itt sanzonokat és Rolling Stones-dalokat egyaránt – arra volt jó, hogy a legapolitikusabb embereket megcélozzák, így alkalmazva a „fellazítás" taktikáját. Cseke Lászlóról szólva pedig nem kis túlzással így fogalmaztak:

> A *Délutáni randevú* szinte hallgathatatlan. „Cseke" egyébként állandóan fitogtatja nyelvtudását, bevett szokás, hogy gyorsan diktálja a lemezek címét, és aztán – mintegy nyelvleckét adva – elmondja, hogyan kell leírni helyesen. [...] A *Teenager-party* változatlan. Zenei anyaga: mindazok a számok, amikért a földkerekség fiatalsága hevül. [...] Táncdalfesztiváljaink dalait, jó néhány Illés-számot[9] kénytelen a SZER is átvenni.

9 Az Illés volt az első, amely magyar nyelvű beatzenei rádiófelvételt készíthetett, méghozzá 1966-ban, a *Gitárpárbaj* című, amatőrzenekaroknak kiírt verseny fődíjaként. Ekkor vették fel az 1965 nyarán szerzett, dalaikat. Ezek: *Az utcán*; *Ó, mondd*; *Mindig veled*; *Légy jó kicsit hozzám*. Jávorszky Béla Szilárd–Sebők János: *A magyarock története 1. A beatkezdetektől a kemény rockig*. Budapest: Népszabadság könyvek, 2005. 102. A versenyen egyébként másik öt zenekar is szerepelt a rádió adásaiban.

A magyarországi ellenműsorokat megdicsérték, elismerve, hogy a nyugati turisták szórakozási szükségleteit szintén ki kellett elégíteni:

> Telitalálat volt a *Tánczenei koktél* megindítása, ill. Komjáthy[10] szerepeltetése [...] Nyáron megvalósítottuk a csak szórakoztató zenéből, hírekből és időjárás-jelentésekből álló, üdülőkhöz és külföldi turistákhoz szóló műsort.[11]

A SZER, illetve az Amerika Hangja működésével, valamint az azok ellensúlyozására indított magyar rádióműsorokkal egyébként még maga Kádár János is foglalkozott 1969 júniusában, a kommunista és munkáspártok nemzetközi moszkvai tanácskozásán. Az MSZMP első titkára azokra a nyugati rádióadásokra utalt sajtótájékoztatóján, amelyek a tánc- és zeneszámok közé „fellazító" szöveget iktattak a magyar pártállammal szemben.[12]

Egy megszólalás a KISZ-vezetés részéről rádiós ügyben

A KISZ legfelsőbb vezető szervének, a KB Intéző Bizottságának (IB) az ellenséges politikai erők jellemzését tárgyaló 1968. február 22-én tartott ülésén, amelyet az 1966. április 26-i MSZMP PB határozatának végrehajtása kapcsán szerveztek, szintén esett szó a rádió munkásságáról. A KISZ KB IB jelentős eredménynek könyvelte el, hogy a rádióban és televízióban beindított műsorok – *Táskarádió, Húszas stúdió, Csak fiataloknak, Halló fiúk, halló lányok!* – kellőképpen eltántorították a fiatalokat a nyugati adók hallgatásától a populáris zene hazai propagálásának segítségével. Azt azonban sajnálattal vették tudomásul, hogy az első,

10 Komjáthy György (1934) a komolyzene irányából került a Magyar Rádióban könnyűzenei szerkesztői posztra. Emblematikus műsorai – *Vasárnapi koktél, Csak fiataloknak* – a Kádár-rendszer szórakoztatáspolitikáját fémjelzik. Jávorszky-Sebők, *A magyarock története,*105.

11 MNL OL M-KS 288. f. 36/1968 13. ő. e. 1–16. (MSZMP KB TKKO iratai). Ugyanez a szöveg szó szerint megtalálható: MOL XIX-B-1-ai 43. d. 1-a/295 (Belügyminisztérium Miniszteri Titkársága iratai). Ez mutatja, hogy egy elemzés több fórumra is eljutott.

12 A szöveg tartalmát lásd a *Népszabadság* 1969. június 15-i számában. A cikkre utal Györök Ferenc ezredes, a budapesti rendőr-főkapitány bűnügyi első helyettese egy feljegyzésében. BFL XXIV. 1. 111-025/4-1970 (BRFK iratai).

1967-ben, szintén a rádió közreműködésével rendezett politikai dalfesztiválról a zenei szakma meglehetősen távolságtartóan nyilatkozott (ezzel egy időben az V. kerületi KISZ-bizottság viszont sikernek értékelte a helyi pol-beat versenyeket a középiskolások körében).[13] De ez sem szegte a hatalom kedvét a rádiós könnyűzene befolyásolásában: örömüknek adtak hangot a tekintetben is, hogy az amatőr tánczenei életet a rádió által is közvetített salgótarjáni fesztiválon keresztül ugyancsak figyelemmel tudták kísérni. A KISZ vezetése a hivatalos elvárásoknak megfelelően eredményként számolt be arról, hogy a harmadik salgótarjáni könnyűzenei rendezvényükön, 1967-ben már külön szovjet kategória szerepelt az 1917-es események 50. évfordulója alkalmából, ami a Szovjetunióból érkező fellépők meghívásával járt. Ez ideológiailag is determinálta az eseményt, a hidegháborús viszonyoknak megfelelően pedig szintén az antiimperialista szemléletet tükrözi, hogy az angolszász nyelvű muzsikálás visszaszorítására előírták: a dalok egy részét magyarul kell előadni.

Ízlésvita a rádió műsorpolitikájáról

A közvetlenül az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Osztályának irányítása alatt álló Magyar Rádió és Televízió 1971-ben elküldte a TKKO-nak az intézmény közművelődési szerepéről tartott ülésének anyagát. Ebben leszögezték, hogy

> semmifajta közönségigény kielégítése nem adhat felmentést az általános műsorpolitikai célkitűzések alól. A kispolgári giccset, amely nyíltan vagy burkoltan jelentkezik a műsorban, nem szabad terjeszteni. A közönség szórakozási igényeinek kielégítése azonban a jelenleginél magasabb színvonalon az MRT fontos és nem lebecsülhető feladata. Tudomásul kell vennünk, hogy a szórakoztatás és a művészet két külön fogalom. [...] A szórakoztatás tehát nem cél, hanem eszköz, amely hibái és eltévelyedései ellenére is alkalmas arra, hogy széles néprétegek előtt megnyissa a művelődés útját.

13 Politikatörténeti Intézet Levéltára (PIL) 289/3 24. ő. e. 34. (Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség iratai).

A beszámoló röviden kitért a rádió könnyűzenei tevékenységére is:

A zenei életről a kialakult műsorformák segítségével elsősorban a rádió nyújt sokat: az *Új Zenei Újságban*, a *Könnyűzenei Híradóban* és az egyedi műsorokban a komoly- és könnyűzenei élet egész keresztmetszete megtalálható. [...] egészen nyilvánvaló, hogy az emberek szórakozásuknak, felüdülésüknek, pihenésüknek jelentős részét a következő években is ezeknél az eszközöknél keresik. Az egyik legfontosabb feladat, hogy olyan zenei [...] műsorokkal, játékokkal stb. javítsuk a kínálatot, amelyek tartalmilag és formailag igényesek, ízlést fejlesztőek.[14]

A rádió tehát a fent említett háttérzene szolgáltatásra nagy hangsúlyt fektetett a könnyűzene segítségével. Nyitottságról tanúskodik, hogy a fentebb idézett dokumentum szerint a könnyedebb zenei műfajok segítségére lehettek volna a hallgatóságnak abban, hogy megtalálják az utat a klasszikus zene irányába. Azonban ez a kijelentés egyúttal magában hordozta azt is, hogy a könnyűzenét a művészi zenénél alacsonyabb rendűnek tekintették.

A pártszervek, ahogy az már a fentiekből is kitűnik, fontos szerepet szántak a média ügyének, mivel jól tudták, hogy a médián keresztül közvetlenül lehet befolyásolni a könnyűzenei életet és a társadalom ízlésvilágát. *Az MRT szerepe a közművelődésben* címet viselő, TKKO-nak szóló 1973-as jelentés – amiből a kulturális tárca is kapott[15] – immáron ugyan elfogadta a szórakoztató zene létjogosultságát a szocialista kultúrában, de továbbra is amellett érvelt, hogy a szórakozás és a művészet nem helyettesítheti egymást. A szórakoztató zenére külön fejezetet szánt a beszámoló, melyben megállapították, hogy a tánczene „igénytelen változata" – azt, hogy mit értettek ez alatt, nem pontosították – már évek óta nem szerepelt az elektronikus média műsoraiban. A szövegből jól kivehető, hogy a hivatalos álláspont szerint még 1973-ban is a hagyományosabb műfajok: a táncdalok, a jazz és a sanzon számítottak fontosnak, a beatzenekarok

14 MNL OL M-KS 288. f. 36/1971 31. ő.e.

15 MNL OL XIX-I-7-dd 14. d. (Tóth Dezső kulturális miniszterhelyettes iratai).

esetében viszont továbbra is problémát jelentett az extravagáns öltözködés és színpadi viselkedés, bár a tiltás semmiféle formája nem merült fel az ő esetükben sem. A rádió szórakoztató zenei tevékenységét elemezve kategorikusan kijelentették, hogy a populáris zenei műfajok – összhangban a 6/1971. MM. sz. rendelettel[16] – nem jelenthetnek kulturális értéket: „Itt mindenekelőtt a hagyományos tánczenére, a magyar nótára, az operettre és jórészt a beat-zenére gondolunk. Legfőbb jelentőségük a kellemesség érzetének keltése, a kikapcsolódás megteremtése." Néhány sorral lejjebb ugyanakkor már azt hangsúlyozták, hogy a musicalek és alkalomadtán a beatdalok túlmutathattak a hagyományos szórakoztatás keretein. A hatalom tanácstalanságát a beattel és a popzenével kapcsolatban tehát még 1973-ban is kettős hozzáállás jellemezte. Ugyanebben a dokumentumban ismertették azt is, hogy 1972-ben a rádió teljes műsoridejéből a könnyűzene 37,4 százalékkal részesedett, míg a komolyzene csak 27 százalékkal. Javuló tendenciát jelzett a dolgozat szerint az, hogy a könnyűzenén belül a tánczene csak 6,8 százalékkal vette ki a részét.[17] Hárs István, a Magyar Rádió elnökének az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Osztálya számára 1979 augusztusában készített beszámolója alapján azt mondhatjuk ugyanakkor, hogy az évtized végére ezek az arányok megváltoztak. Beszámolójában Hárs a popzene előretörését diagnosztizálta annak fényében, hogy a *25 perc beat* című műsor heti egy helyett két alkalommal jelentkezett, valamint új sorozatokat indítottak a könnyűzene rajongói számára.[18]

16 *Magyar Közlöny.* XXVI. évf. 95. sz. 1971. december 17. 1054. A művelődésügyi miniszter első helyettese, Orbán László által aláírt 6/1971. (XII. 17.) MM számú rendelet a szellemi tevékenységet folytatók jövedelemadójának meghatározására jött létre,. Ennek 2. §-a a társadalmilag értékes művészetek között nem tüntette fel a tánczeneszerzői, táncdalszövegírói, valamint a tánczene előadóművészi tevékenységet. A rendelet kimondta, hogy a 3 százaléknál magasabb adókulcsba (ez volt az úgynevezett giccsadó) csak a tánczenei és népzenei előadóművészek jövedelmei estek, az egyéb zenei műfajoknak pedig csak 3 százalékos adót kellett fizetniük bevételeik után.

17 MNL OL M-KS 288. f. 36/1973 46. ő. e. 39–112.

18 MNL OL M-KS 288. f. 22/1979 15. ő. e. 39.

A nyolcvanas évek pártirányításának néhány jellemző megnyilvánulása

Az Agitációs és Propaganda Bizottság 1983. május 3-án tárgyalta a Magyar Rádió ifjúságpolitikai műsorait a rádió saját jelentése kapcsán. A tánczenei adásokról megállapították, hogy azok zömében a fiataloknak szólnak, a *Pop-műhely*, a *Csak fiataloknak* vagy a *Vasárnapi koktél* című műsor pedig kifejezetten őket célozzák meg. Műsorpolitikai alapelvként határozták meg azt is, hogy trágár, „horror" jellegű, ellenséges politikai mondanivalót hordozó műsorokat nem engednek adásba. A *Lemezbörze helyett* címet viselő műsoruk pedig azért indult, hogy a feketepiacon forgalomba került külföldi bakelitek iránti kereslet alábbhagyjon. A rádiónak a KISZ-szel való együttműködését is hangsúlyozták, amelytől az ifjúságpolitikai kérdések részbeni megoldását várták. Hasonlóan vélekedtek az Állami Ifjúsági Bizottságról is. Pozitívan szóltak viszont az ekkor ezen a területen a rádióban végbement fiatalításról. Ezzel összefüggésben a bizottságnak benyújtott jelentés megállapította, hogy a fiatalok körében a nagyobb arányú tánc- és könnyűzenei sugárzás miatt a Petőfi adó volt a népszerűbb.[19] Ez a tendencia azonban nem felelt meg a KB-nek, mert állásfoglalásukban 1984. október 9-én kétes értékű divatok terjesztőinek tartotta mind a rádiót, mind a televíziót.[20]

A Magyar Rádió munkáját elemezte az MSZMP PB 1986. július 1-jén az Agitációs és Propaganda Osztály vezetője, Lakatos Ernő előterjesztésében is, amelyben az ifjúsági műsorokban szereplő zene a politika közvetítő közegeként jelent meg: „Az ifjúsági műsorok tartalmilag-formailag gazdagodtak. Hangvételük friss, figyelembe veszik hallgatóik életkori sajátosságait, számukra vonzó zenei környezetben politizálnak." A tennivalók felsorolása közben a könnyűzene külön mondatot érdemelt: „[...] az ifjúság [...] minden más rétegnél kisebb arányban hallgatja a rádiót. Ez alól csak a popzene és az »Ötödik sebesség« című adás jelent kivételt."

A popzenéről ugyanakkor a PB-határozat megállapította, hogy az általános hazai zenei helyzetből következően hullámzó volt a színvonala, amit emiatt az ifjúsághoz szóló műsorok politikai nívójával együtt emelni kellett volna. A PB a

19 MNL OL M-KS 288. f. 41/1983 407. ő. e. 6-17., MNL OL M-KS 288. f. 22/1983 2. ő. e.

20 Vass Henrik (szerk.): *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1980–1985.* Budapest: Kossuth, 1988, 782–791.

fenti KB-állásfoglalással ellentétben azon az állásponton volt, hogy a rádió a PB 1983. november 9-i határozatának figyelembe vételével végezte a munkáját.[21]

A Művelődésügyi Minisztérium irányító szerepe a Kádár-rendszer korai szakaszában

A párt közvetlen irányító szerepe után most tekintsük át a mindenkori kulturális tárca néhány megnyilvánulását a Magyar Rádió könnyűzenei repertoárjával kapcsolatban. Az intézmény működéséről Fasang Árpád, a Művelődésügyi Minisztérium munkatársa 1957. június 15-én készített feljegyzést. Ez egyúttal a jelenleg ismert első dokumentum a Kádár-rendszerből a rádió minisztériumi irányítására vonatkozóan. A hivatalnok örvendetes tényként közölte Aczél Györggyel – aki ekkor a művelődésügyi miniszter helyettese volt –, hogy a könnyűzenének tartalmi és előadás-technikai szempontból a korábbinál több figyelmet szentelt a rádió vezetősége, sőt még nyilvános hangversenyt is rendezett. A Záray–Vámosi pároson kívül Ákos Stefi, Petress Zsuzsa, Rátonyi Róbert, Hollós Ilona, Németh Lehel, valamint a Martiny- és a Tabányi-együttesek szerepeltek a beszámoló összeállításában, a rádió műsoraiban hallható legnépszerűbb előadók között. Az optimista hangvételű beszámoló így fogalmazott:

> Azért is nagy jelentőségű, hogy a Magyar Rádió komoly gondot fordít erre a műfajra, mert a könnyűzenei számok épp a rádión keresztül válnak népszerűkké, országosan ismertekké. Helyes tehát, hogyha a Rádió igazgatósága – átérezve az ezzel kapcsolatos nagyobb felelősséget – nagyobb gonddal figyeli és tökéletesíti ilyen témájú műsorait.[22]

21 MNL OL M-KS 288. f. 5/1986 972. ő. e. 15-34. és Vass Henrik (szerk.): *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1985-1989.* Budapest: Interart Stúdió Kft., 1994, 200–204. A nyolcvanas évek második felében már érezhető változások szelét jelzi az is, hogy az MSZMP Agitációs és Propaganda Bizottságának benyújtották a Juventus és a Danubius Rádió alapítási tervét, ami hamarosan meg is valósult. MNL OL M-KS 288. f. 41/1986 461. ő. e. 162-163., MNL OL M-KS 288. f. 41/1986 475. ő. e. 12–15., MNL OL M-KS 288. f. 41/ 1987 496. ő. e. 31–46. Ugyanakkor az Agitációs és Propaganda Bizottság egy 1984. március 6-i állásfoglalásában a Tömegkommunikációs Kutatóközpontnak továbbra is előírta, hogy a nyugati propagandát figyeljék. Vass, *1980–1985*, 655–658.

22 MNL OL XIX-I-4-aaa 56. d. 81. ő. e. (Aczél György művelődésügyi miniszterhelyettes iratai).

Figyelemre méltó, hogy Aczél véleményétől eltérően a zenés ügyekkel foglalkozó bürokrata üdvözítőnek találta a tánczene térhódítását a rádióban. A műfaj súlyának növekedése persze nem ennek a feljegyzésnek köszönhető. A tánczene átfazonírozása után azonban a pártállam felismerte annak lehetőségét, hogy a rádió könnyűzenei műsoraival is lehet egyfajta kultúrpolitikai állásfoglalást tükrözni, amivel a hallgatóságot ösztönözhették a szocialista embereszmény megvalósítására.

A Magyar Rádiónak szánt szerep az ifjúság szocialista nevelésében

A Magyar Rádió tevékenysége is szóba került az 1971-es ifjúsági törvény több évig tartó előkészítésekor. Ennek során megállapították: a zenével foglalkozó intézmények – a rádió és televízió, valamint a művelődési házak – elsőrendű célja az ifjúsággal kapcsolatban a világnézeti nevelés és a társadalmi magatartás pozitív irányú alakítása, tehát a szocialista államberendezkedés és hatalomgyakorlás elfogadtatása, sőt ezen keresztül a támogatásra való felhívás. Mindezekkel a szórakozás és művelődés lakóterületi feltételeinek javítása is együtt kellett, hogy járjon, márpedig ezzel azt is elismerte a hatalom, hogy korábban nem voltak adottak ezek a körülmények a fiatalok számára. A teljes igazsághoz azonban hozzátartozik az is, hogy a hetvenes években ezek a feltételek tényleg javultak, bár így is messze elmaradtak a kor nyugat-európai színvonalától.[23] A törvény végrehajtásáról szóló kormányhatározat megerősítette, hogy a közművelődési intézmények, a sajtó, a rádió, a televízió és a színházak feladata a – többek között könnyűzenével történő – szórakoztatás mellett a fiatalok szocialista nevelése, ízlésformálása. A közvélemény meggyőződéses baloldali beállítottságú része viszont túlzott reményeket táplált az ifjúsági törvénnyel kapcsolatban, amire Horváth István KISZ KB első titkár világított rá a törvény vitájában. Ilyen szélsőséges felfogás volt, mely szerint „végre megnyírják a hosszúhajúakat!",[24] holott erről szó

23 MNL OL XIX-I-4-o 113. d. 80830/1970.

24 Ezt megelőzően szinte két részre szakadt a társadalom a fiúk hajviselete kapcsán. Illés Lajost saját elmondása szerint még az autóbuszon is tettleg bántalmazták hosszú haja miatt. Sebők János: *Rock a vasfüggöny mögött.* Budapest: GM és társai, 2002, 105.

sem volt a hatalom képviselője szerint. Sőt, éppen ellenkezőleg, ekkortájt lett elfogadott a farmer viselése és a fiúk hosszú hajviselete is.[25]

Vélhetően az MSZMP-n belüli hatalmi átrendeződésnek tudható be, hogy az 1974. szeptember 23-án a kulturális tárca felügyelete alatt álló Népművészeti Intézet a KB TKKO-nak adott aláírás nélküli beszámolójában nem kis felháborodással írt egyebek mellett a „táskarádió kultuszról" és a strandok, kirándulóhelyek rádióműsorok segítségével megvalósuló zeneszolgáltatásairól, ami szerintük még inkább elmélyítette a fiatalok könnyűzene iránti igényét. Érdemes felfigyelni a szöveg frazeológiájára, ugyanis ebben az esetben már az is problematikusnak minősült, ha a fiatalok a populáris zene iránt érdeklődtek. A beszámoló egyébként jól látta: a populáris zene térhódításának okai között szerepelt a művelődési intézmények bevételi kötelezettsége is, amit a tánczenéből jóval könnyebben tudtak realizálni, mint más műfajokból.

Elítélően írt az intézet arról a kultúrpolitikai hezitálásáról is, amelyet a rádiónál is lehetett tapasztalni. Eszerint az intézményeknek választaniuk kellett az „adminisztratív elfojtás" és a „műfaj megszelídítése" között. A beszámoló – egyébként nevüket nem vállaló – összeállítói a felelős posztokon ülők időnként felelőtlen magatartását ostorozták. A zenekritikusok fölött is pálcát tört a Népművészeti Intézet, amikor azt állította, hogy az igazán igényes zenének – itt elsősorban a komolyzenére utalt, de tudjuk, hogy többek között a népzenével is hasonló volt a helyzet – a nagy példányszámú lapokban sem volt külön rovata, míg a *Magyar Ifjúság* a külföldi és a hazai beat-nagyságok reklámozásával, nyilatkozataival és a tánczenei világranglista ismertetésével volt elfoglalva, s ebben partnere volt a rádió is. Az utánpótlás a dokumentum szerint leginkább a „könnyű műfajnak" kedvezett, mert a *Ki mit tud?*-okon és más – a rádió által is támogatott vagy éppen egyenesen kezdeményezett – vetélkedőkön nekik adtak különböző működési engedélyeket. Az 1,8 millió fiatalnak megállapításuk szerint igen vegyes lehetőségeik voltak az igazán igényes zenei művelődésre. Ennek megfelelő mederbe terelése érdekében egy bizottság felállítását szorgalmazták a tánczenével kap-

25 *Törvény az ifjúságról.* Budapest: Országos Ifjúságpolitikai és Oktatási Tanács Ifjúságpolitikai Titkársága, 1971, 3–59.

csolatos népművelői feladatok tisztázására és az állításuk szerint kétes értékű – a rádióból is jövő – zenei hatások visszaszorítására.[26]

Pozsgay Imre iránymutatásai a rádiós könnyűzenéhez

Pozsgay Imre *Művészetpolitikánk néhány időszerű feladata* című, a Kádár-rendszer utolsó éveiben[27] kulturális miniszterként írt házi jegyzetében szintén szerepel a Magyar Rádió mint a könnyűzenei élet egyik fő letéteményese. Pozsgay a szocialista társadalom átmenetiségével és a kommunizmus felé való törekedésével magyarázta, hogy a művészetek közül minden, a szocializmussal nem ellentétes irányzatnak teret engedett a kultúrpolitika (ez persze nem volt teljesen igaz minden téren). Ezek lehettek humanista vagy realista alkotások, köztük könnyűzenei művek is, amelyek Pozsgay szerint hozzátehettek a szocialista kultúra összességéhez. A jegyzet szerzője ugyanakkor hozzátette, hogy a pártállamnak adminisztratív eszközökkel is meg kell tudnia akadályoznia a szocializmussal ellenséges, háborúra uszító és a szocializmus mércéje szerint a közerkölcsöket sértő művek létrejöttét, terjesztését. Az életszínvonal emelkedésével és az anyagi jólét növekedésével magyarázta azt a jelenséget, hogy a szocialista társadalomtól idegen polgári nézetek és magatartásformák megélénkültek. A könnyűzenét az újonnan kialakuló életforma hozadékának tartotta: „A közönség művészeti érdeklődésének, természetes szórakozási igényeinek kielégítésében mind nagyobb szerephez jutnak a szórakozást szolgáló kulturális termékek: sikerkönyvek, könnyűzenei műsorok, népszerű sorozatok stb." A tömegtájékoztató eszközöknek – így a televíziónak és a rádiónak – ezért a szórakoztatás színvonalát emelniük kellett Pozsgay meglátása szerint, amit egységes elvek alapján szorgalmazott, főleg a tartalmi irányításban. A kor szellemének és elvárásainak megfelelő megjegyzésként értékelhetjük azt az állítását, miszerint leginkább a fiatal művészek körében kell az elméleti, politikai képzést erősíteni. E képzésből egyelőre a könnyűzenészek kimaradtak, ezt csak a szakszervezetük megalakulása és a Magyar Zeneszerzők Szövetségébe való felvételük után lehetett volna koordinálni. A művészetkritikusoknak – akik a rádióban is dolgoztak – Pozsgay szintén megadta az irányvonalat munkájukhoz, amennyiben a szórakozás kulturáltabbá tételét kérte tőlük, ugyanakkor az ifjúsági sajtót továbbfejlesztésre szorulónak tekintette annak érdekében, hogy az hatékonyabban szolgálja a szocialista eszmeiségű esztétikai nevelés ügyét.[28]

26 MNL OL XIX-I-4-o 107. d. 3. t. 80242/1969.

27 A dokumentumhoz pontos adat nem áll rendelkezésre.

További fontos elvi kijelentéseket tett ehhez és a könnyűzenei élethez kapcsolódóan a Szórakoztatásügyi Koordinációs Bizottság (amelynek elnöke, mivel ennek a testületnek az élén a mindenkori kulturális miniszter állt, ekkor szintén Pozsgay Imre volt). A rádióműsorok hallgatottságát elemezve a bizottság azt állapította meg tanulmányában, hogy azok háttérbe szorulóban vannak a televízióval szemben, ugyanakkor külön megemlítette a keddi *Könnyűzenei Híradót*, amellyel a rádió a számára negatív tendenciával dacolni tudott, és a közönség 15–20 százalékát tudta a rádiókészülékek elé vonni. A rádió közönségén belül a tanulmány feltűnőnek nevezte a fiatal korosztályok súlyának növekedését, amit egyértelműen a nekik tetsző zenei irányzatok rádióban történő megjelenésének tudott be.[29]

Összegzés

A Magyar Rádió könnyűzenei munkásságának jelentősége elvitathatatlan a Kádár-rendszerben. Az intézmény számos műsorán keresztül igyekezett kielégíteni az ifjúság mindenkori populáris zenei irányzatok iránti érdeklődését. E tevékenység azonban a szoros pártállami ellenőrzés jegyében történt, mindenekelőtt azért, hogy a nyugati „imperialista, lazító" ideológia ne kerüljön a jövő, szocializmust építő generációi elé. Ennek érdekében építtették meg a 6-os és a 8-as stúdiókat, amelyek a korabeli viszonyokhoz képest világszínvonalú hátteret biztosítottak a muzsikálásnak, de csakis azon műfajoknak, illetve e műfajok azon képviselőinek, amelyek, illetve akik megfeleltek a pártállami vezetés kívánalmainak. Ennek eredményeként a Magyar Rádió Kádár-korszakban készült, táncdal, beat-, pop- és rockzenei felvételei a mai napig hallhatók, nemcsak a Kossuth és

28 MNL OL XIX-I-7-cc 17. d. 116. t. (Pozsgay Imre kulturális miniszter iratai).

29 MNL OL XIX-I-7-dd 14. d.

a Petőfi Rádión, de számos más, kereskedelmi csatornán is. Ezeknek a hangfelvételeknek sokszor külön történeteik vannak, jónéhány dalról több-kevesebb igazságtartalommal rendelkező legendák keringenek. Egy azonban bizonyos: a cenzurális keretek között működő pártállami rádiózás a számos reflektorfénybe állított zenész támogatása mellett – a párt direktíváinak megfelelően – nem engedte megszólalni az antikommunistának minősített szerzőket és előadókat, akiknek elhallgattatásával a magyar kultúra szegényebb lett, hiszen a tiltás sok zenészt késztetett visszavonulásra, emigrációra, sőt közülük sokakat önpusztító életmódba és így közvetve, a korai halálba hajszolt.

A tanulmány célja természetesen nem lehetett más, mint néhány jellemző példán keresztül bemutatni, miként irányította, illetve befolyásolta a pártállam a Kádár-rendszer idején a Magyar Rádió könnyűzenei repertoárját. Mivel monolitikus politikai rendszer működött ebben az időszakban Magyarországon, tagadhatatlan tény, hogy az egyetlen létező pártként működő MSZMP, illetve az ide vonatkozó szakszervei, valamint a velük szoros kapcsolatban álló Magyar Rádió vezetői erőteljesen meghatározták, milyen szerepet tölthet be a populáris zene a rádió mindennapjaiban. Mivel ez a médium (is) monopolhelyzetben volt, afelől sincs kétség, hogy az általa sugárzott zenei felhozatal alapvetően határozta meg a korabeli közízlést. Sőt, kijelenthetjük, hogy a későbbi időszakokét is, hiszen napjainknak a Kádár-korszak zenei világára vonatkozó rálátását is hangsúlyosan meghatározza az az entitás, amelyet akkoriban megvalósítottak. Ebből következően a mai és az őket követő jövő fiatal generációi is sajnálatos módon kizárólag azt a zenei világot ismerhetik majd meg, amelyet az akkor egyetlenként működő rádió létrehozott. Éppen ezért szükséges a korabeli cenzurális szervezet legkülönbözőbb szegmenseinek működési mechanizmusát minél közelebbről megvizsgálni – ideértve az állambiztonság intenzív tevékenységét is, ami ennek a tanulmánynak terjedelmi okokból nem lehetett a célja.

Mindamellett kétségtelen, hogy nagy mennyiségű könnyűzenei alkotás született a Kádár-korszak idején a Magyar Rádióban. Ha számba vesszük, hogy átlagosan minden munkanapra jutott legalább egy könnyűzenei rádiófelvétel, könynyen kiszámíthatjuk, hogy mintegy tízezer felvétel készült, ami már önmagában is kimagasló adat. Bizonyos akkoriban elismert és a Magyar Rádió által felkarolt énekeseknek akár több száz dalát is rögzítették. Ezek az arányok azonban rávilágítanak arra a valóságos helyzetre is, hogy a tehetségek számához képest keveseknek adatott meg az érvényesülés útjára lépni, ami ugyancsak visszavezethető a pártállami rendszer sajátságos viszonyaira. Azt pedig, hogy ez az irgalmatlan mennyiségű zeneszám milyen színvonalat képvisel, nem a történészek, hanem a zeneesztéták dolga eldönteni, bár e helyütt is megjegyezhetjük: a Kádár-rendszer könnyűzenei intézményeihez képest a rádióban dolgoztak a zeneileg legmagasabban kvalifikált munkatársak, ugyanis munkába állásuk alapvető feltétele volt a zeneakadémiai végzettség. A vezető beosztásban lévő zenei főosztályvezető, továbbá az osztályvezetők, rovatvezetők, valamint a könnyűzenei szerkesztők emberileg és ízlésüket tekintve sem mutattak egységet, mindazzal együtt, hogy mindegyikükben ott kellett működnie az öncenzúrának is, amelyet a pártállami elvárások szolgálatába kellett állítaniuk. Mindent egybevetve azonban éppen ebből az ízlésbeli sokféleségből, és persze a műszaki felszereltség magas színvonalából fakadt az is, hogy a rádió könnyűzenei műsorai – természetesen meghatározott ideológiai határok mentén – folyamatosan képesek voltak megújulni.

POVEDÁK KINGA

A kétszeresen alternatív zenei szubkultúra

Könnyűzene a magyar katolikus egyházban az államszocializmus éveiben

A beállványozott Mátyás-templomban ki-be áramlik a tömeg, a hajó zsúfolásig tömve fiatalokkal, itt-ott van csak egy-egy öregebb arc. Egzisztencialista kinézetű szakállas ifjak, belvárosi démonok, most misét hallgatnak. Külföldi buszok állnak meg a téren, az utasok beáramlanak, fényképezőgép csattog. Mise végeztével sztárokként fogja körül a zenekart a rajongók köre. Fényképeket készítenek róluk különböző pózokban.[1]

Bevezetés

Az Egyesült Államokban és Nyugat Európában kibontakozó rock and rollnak létezik egy olyan irányzata, amely az államszocialista érában kétszeresen alternatív jelenségnek számított, a kutatók mégis kevés figyelmet szenteltek neki mind Magyarországon, mind más kelet-európai államokban. A hazai templomokban 1967-től megjelenő *keresztény könnyűzene* ugyanis nem csak a politikai hatalom rosszallását váltotta ki, hanem az egyházakon – jelen tanulmány esetében a katolikus egyházon – belül is sok esetben tiltott jelenségnek számított.[2] Az 1960-as évek végétől formálódó keresztény zenekaroknak, gitáros templomi énekkaroknak és az ezeket szervező, vezető egyéneknek nem csak az államhatalommal, hanem gyakran saját egyházi elöljáróik ellenállásával, tiltásával is meg kellett

1 ÁBTL (Állambiztonsági Iratok Történeti Levéltára) M-33094. 83.

2 A keresztény könnyűzenét átfogóan elemzi: Povedák Kinga: *Rockapostolok. A keresztény könnyűzene vallástudományi vizsgálata.* Doktori disszertáció. Szeged, 2016.

küzdeniük. Szilas Imre például, aki 1967-ben „beat-miséjével" útjára indította a magyar keresztény könnyűzenét, 1970-ben az Egyesült Államokba disszidált,[3] de a keresztény könnyűzenét az 1970-es években vallásos körökben országszerte ismertté és népszerűvé tevő Sillye Jenőt is ügynökök figyelték meg,[4] a gitáros templomi énekkarokat és zenekarokat protezsáló plébánosoknak pedig a püspökeik felől érkező retorziókkal kellett szembenézniük. Jelen tanulmány célja levéltári forrásokra és visszaemlékezésekre építve a keresztény könnyűzene magyarországi kialakulását kívánja bemutatni, s az eseménytörténet felvázolása mellett kitér az állam és a római katolikus egyház központi szerveinek reakcióira, valamint a keresztény könnyűzenének a vallási megújulásban betöltött szerepére is.

A vallási megújulás és az államhatalom

A keresztény könnyűzene magyarországi megjelenését nem lehet pusztán egy zenei folyamat eredményeként vizsgálni, hanem olyan, lényegesen tágabb kontextusba kell helyezni, amelyen keresztül elemezhetővé válnak azok a körülmények, amelyek ezt a többféle motivációs forrással rendelkező jelenséget életre hívták. Ennek során figyelembe kell venni a Kádár-korszak politikai és vallási körülményeit; a pártállami rendszer egyházpolitikájának változásait; a katolikus egyház politikájának tendenciáit; a lehetőségek tárházát megnyitó II. Vatikáni Zsinat rendelkezéseit; e rendelkezések magyarországi meggyökerezéseit; a vallási reformokat életre hívó tágabb kulturális kontextust; a második világháború után felnövő egyes generációk eltérő értékrendjét; az 1960-as években induló beatzenét mint zenét, életmódot és kultúrát formáló mozgalmat; s végül a posztmodernnek nevezett korszak attitűdjeit, preferenciáit is. Mindezek együttesen teremtették az államszocialista Magyarországon olyan körülményeket, amelyekből látszólag egyik pillanatról a másikra kialakult a hazai keresztény könnyűzene.

A Kádár-rendszer valláspolitikája felől közelítve a legfontosabb előzmény,

3 Szilas Imre 1970. október 17-én, egy Szudánba szóló magánútlevél birtokában hagyta el Magyarországot, majd onnan az Egyesült Államokba emigrált. Lásd: ÁBTL 3.1.5. O-16455. 1.

4 Sillye Jenő 1968-tól kezdett gitáros dalokat játszani. 1971-től a kismarosi, majd nagymarosi ifjúsági találkozók központi szereplője. Személyéről, tevékenységéről részletesen szólok később.

hogy az 1956-os forradalom és szabadságharc leverését követően az MSZMP egyházpolitikai elvei lényegesen enyhültek, de a vallások feletti kontroll továbbra is fennmaradt. A párt felismervén azt a helyzetet, hogy a vallásos világnézet nem szűnik meg egyik napról a másikra, a Rákosi-éra likvidáló szándékú egyházüldözése helyett a „nemzeti egységet" előtérbe helyező népfrontpolitikát támogatta, ami már nem kikapcsolni akarta az egyházakat, hanem felhasználni és hasznossá tenni azokat.[5] Ennek a folyamatnak az eredménye a Vatikánnal kötött 1964-es „részleges megállapodás", mely a pártállami rendszer kommunikációja és a békepapi mozgalom tagjai szerint a magyarországi vallásszabadság megvalósulásának bizonyítéka volt. A kontroll legfőbb szerveként ugyan működött az Állami Egyházügyi Hivatal (ÁEH), ám az alsó és felső papi klérus tagjainak jelentős részét beszervezték, és az istentiszteleteken is folyamatosan jelen voltak az ügynökök, noha mindez a külső szemlélő számára mégis jórészt észrevétlen zajlott. A klerikusok és világiak elleni perek ténylegesen egészen 1972-ig folytatódtak. Ahogy Tomka Ferenc írja,

> [a] 70-es évektől kezdve a társadalom több vonatkozásban annyira konszolidálódni látszott, hogy az átlagos, nem vallásos – vagy nem „másként gondolkozó" – állampolgár gyakran nem is észlelte életében a diktatúrát. De az jelen volt: ügynökök, lehallgató-készülékek és hatályos jogszabályok formájában.[6]

A Kádár-rezsim valláspolitikájának hozzáállását jól mutatják azok az Állambiztonsági Levéltárban található akták, amelyek az 1960-as évektől[7] az 1980-as évek második feléig tanúsítják, hogy a párt folyamatosan megfigyelte az ifjúsági közösségeket, a megjelenő lelkiségi mozgalmakat, összejöveteleket. A hangsúly a „központi", szervező egyéneken, elsősorban az ifjúsággal foglalkozó lelkészeken volt. A szóban forgó két évtized alatt azonban megfigyelhető a párt egyházpolitikájában bekövetkező fokozatos enyhülés, amit az akták is alátámasztanak. Míg eleinte a cél a keletkező közösségek létrejöttének megakadályozása, a szervező egyének megfélemlítése volt, egy idő után, nagyjából az 1970-es évek elejétől a hangsúly már nem egyértelműen a megakadályozásra, hanem „csupán" a folyamatos kontrollálásra helyeződött.

A rendszer szempontjából ugyanis minden alulról szerveződő közösség – lelkiségi mozgalom, énekkar, ifjúsági hittancsoport – fokozott veszélyfaktorral bírt, mivel egyrészt független volt a pártszervezettől, másrészt független volt az ellenőrzés alatt tartott egyházi hierarchiától és békepapi mozgalomtól. Ahogy egy megfigyelő ügynök feljegyezte: „baj csak akkor lehet, ha az egyén közösséggel találkozik".[8]

Az állam szempontjából a veszélyforrást az olyan független szellemi alapokon, a templom falain kívül kerülő, önállósodó mozgalmak jelentették, mint a megújulási mozgalmak (például a Fokolare, a Bokor-mozgalom, karizmatikus megújulás)[9], valamint a jelentős közösségképző erővel rendelkező ifjúsági hittan csoportok. Egy beszervezett ügynök szavaival élve,

> [i]tt kezdőnek az átmenetek. A pap az állam és egyházak közti megállapodás értelmében felelős mindazért, ami a templomban történik, lehetősége van heti két hittanóra tartására, a kántornak énekpróba levezetésére (nyilván a szertartásokon kívül). Az első átmeneti fokozat az, amikor a hittant még a templomban, de már nem a pap tartja, vagy nem a kántor vezeti az énekpróbát. S mert a hittanórához az égvilágon semmilyen segédeszköz nem szükséges okvetlenül, és énekpróbát is lehet a templomi orgona nélkül tartani, máris létrejöhet egy újabb szervezeti forma: néhány családból, néhány rokon-barát-ismerős magánháznál jött össze, imádkoznak, énekelnek, minden egyházi és állami kötöttségek nélkül.[10]

5 Gárdonyi Máté: „Katolikus teológiai útkeresés a szocializmus évtizedeiben". In: Varga Szabolcs–Vértesi Lázár (szerk.): *Az 1945 utáni magyar katolikus egyháztörténet új megközelítései.* Pécs: PHF–Pécsi Egyháztörténeti Intézet, 2007, 117.

6 Tomka Ferenc: *Halálra szántak, mégis élünk!* Budapest: Szent István, 2005.

7 A tanulmány témája miatt vizsgálataimat az 1960-as évek végén kezdtem. A megfigyelések természetesen már ezek előtt is zajlottak.

8 ÁBTL 3.1.2. M-38453. 11.

9 Mezey András: *Katolikus kisközösségek és báziskösösségek Csongrád megyében 1946 és 1980 közt, a pártállam és a hivatalos egyház vonatkozási keretében.* Doktori disszertáció. Budapest–Piliscsaba, 2013; Máté-Tóth András: *Bulányi und die Bokor-Bewegung. Eine pastoraltheologische Würdigung.* Wien: UKI, 1996.

10 „Magyar Zoltán". ÁBTL M-38453. 1–2.

Ugyanez a gyanakvó attitűd figyelhető meg az ökumenizmust célzó, alulról szerveződő kezdeményezések kapcsán,[11] amelyek alapvetően erősíthették volna a párttól függetlenül működő keresztények egységét és erejét. Az ilyen csoportok létrejöttét valamennyi művészeti ág közül talán a (vallási) zene segítette elő leginkább. Ahogy Bányai Jenő kiemelte: „az egymásraható egyházzenei reformok hamarább indították el az egyházak közötti jobb megértést és ökumenikus kapcsolatokat, mint a dogma és a teológia viszonylag zártabb világának területén".[12]

Ezek a templom falain kívül szerveződő, a privát szférában megvalósuló kisközösségi kezdeményezések minden esetben nagyobb lehetőséget szolgáltattak az individuális vélemények felszínre kerülésének, a központi, vagyis az állam által jóváhagyott (vallási) nézetektől és előírásoktól eltérő igények, nézetek, illetve az ezeken alapuló közösségi csoportosulások terjedésének. Magyarországon, ahol a II. Vatikáni Zsinat újításai kevés kivételtől eltekintve gyakorlatilag nem kerültek be a római katolikus liturgia menetébe, az állam szempontjából különösen veszélyesnek bizonyultak az új vallási nyelvet követelő tendenciák.[13] Ezek nem csak az egyházon belüli megújulás és az abban rejlő lehetséges deszekularizációs tendenciák miatt jelentettek az állam számára kockázati tényezőt, hanem azért is, mert az új formák már más módon viszonyultak az intézményhez. Az egyházi hierarchia csúcsán elhelyezkedő személyekre már nem mindenekfelett álló autoritásként tekintettek, akiknek utasításait feltétel nélküli elfogadással kellene

11 „Számomra nem ez [az ügynök a Bulányi-féle Bokor-mozgalmat érti alatta] tűnik a legveszélyesebbnek, hanem a protestáns egyházon belüli ifjúsági mozgalmakban, főleg a baptisták között gyakran föllelhető »karizmatikus« mozgalom. Ennek ui. van magyaro.-i propaganda anyaga, mégpedig külföldi, főleg holland támogatás révén. Ezek a propaganda füzetek a központi szemináriumtól kezdve a legkisebb plébániákig lassan mindenütt megtalálhatók lesznek..."ÁBTL H-63879. 17.

12 Bányai Jenő: „Könnyűzene templomainkban? Hozzászólás az egyházi zene mai problémáihoz". *Theologiai Szemle* (1969)/7–8, 223–227. (itt: 223.).

13 A II. Vatikáni Zsinat reformjainak meghonosodását a pártállami rendszer igyekezett megakadályozni, mivel az ott megfogalmazott reformok, a korszak igényeihez jobban igazodó vallási nyelv, a hierarchikus szervezet mellett az alulról jövő kezdeményezések és alulról induló megújulási mozgalmak térnyerése veszélyeztette volna a már működő, egyházat kontrolláló rendszer stabilitását. Povedák Kinga: „Aspects of Catholicism and Modernity Through the Example of Christian Popular Music". *Romanian Journal of Sociology* (2016)/1–2, 25–37.

követni.[14] Ezzel viszont már veszélyeztették az állam-egyház viszonyának ingatag lábakon álló, feszültségforrásokkal teli együttműködését is:

> [...] amíg a konzervatív egyház vezetői esküvel kötelezik magukat, hogy alkotmány- és törvényellenes dolgot nem tűrnek el saját területükön – addig az öntevékeny és jobbára érzelmi alapokon kötődő fiatalok senkinek semmilyen felelősséggel nem tartoznak (legalábbis úgy vélik), jobbik esetben beleértik: „kivéve Istent".[15]

Az 1970-es évek elejétől a fővárosban és a vidéki városokban is gombamód szaporodó, fiatalokat tömörítő plébániai énekkarok és zenekarok tehát egy újfajta vallási élményt, és a vele járó megújulási igény erősödését mutatták. Mind a beépített ügynökök, mind a klerikusok számára egyértelművé vált, hogy a keresztény könnyűzene a szekularizációs tendenciák egyik ellenszere lehet: „Torday azt válaszolta, hogy éppen ezért ragadta meg a főnök is az alkalmat, és szeretné azt, hogy mindég sokan legyenek a diákmisén. Csak most kell egy kicsit óvatosabbnak lenni, de talán sikerül folytatni a beat miséket, annál is inkább, mert sok idősebbet is behoz a templomba."[16]

Ennek következtében a pártban annak a már „bevált" taktikának az alkalmazását szorgalmazták, amit sikerrel vetettek be többek között a templomi búcsúk népszerűségének letörésekor. Eszerint nem betiltani akarták a rendezvényt, hanem annak idejére alternatívaként a fiatalok figyelmét felkeltő program szervezésében gondolkodtak. A vallás visszaszorítása érdekében a párt szempontjából „kisebbik rossz", a világi könnyűzene támogatását is elképzelhetőnek tartották:

14 Ezt az attitűdöt jól mutatják a keresztény könnyűzene kapcsán megjelenő viták. Ezekben teológusok, papok, egyházzenészek és hívek – főképp esztétikai alapon – gyakran kemény stílusban kezdtek el vitatkozni az új típusú vallási zenéről. A vitákat részletesen ismerteti Povedák Kinga: „New Music for New Times? Debates Over Catholic Congregational Music". In: Tom Wagner–Monique Ingalls–Carolyn Landau (szerk.): *Christian Congregational Music: Local and Global Perspectives*. Farnham: Ashgate, 2013, 99–116.

15 ÁBTL 3.1.2. M-38453. 12.

16 ÁBTL 3.1.2. M-33124/3. 9.

Az eddigi jelzések alapján felkészülhetünk arra, hogy a jövőben az egyházak részéről tágabb teret nyerhet a modern zenei áhítatok istentisztelet keretében történő megrendezése. Elsősorban a KISZ feladata lenne megfelelő vonzó konkurenciát teremteni – úgy, hogy a fiatalok inkább a KISZ által rendezett koncerteket látogassák. Az I. kerületi Tanács VB egyházügyi megbízottjának, Bánki László oktatási osztályvezető elvtársnak a Fővárosi Tanács egyházügyi előadója javasolta, hogy esetleg a halászbástyán, vagy a Gellért-hegyi Ifjúsági Parkban, a VÁR-kioszkban, akár az Illés-zenekar részételével is, a Mátyás-templomi egyházi rendezvények idejére, helyes lenne modern zenei anyagú hangversenyeket rendezni.[17]

A zene megítélését az eddig elmondottakon túl az a fajta vallási megújulás is befolyásolta, ami részben a korábban koncepciós perekben elítélt és az 1960-as években már börtönből szabaduló papoknak és teológusoknak a tevékenysége nyomán, részben pedig a II. Vatikáni Zsinat következtében indult meg. Ez az a korszak – emeli ki Kamarás István is[18] –, amikor megjelentek és népszerűvé váltak többek között Nyiri Tamás írásai, de ez időben mondott népszerű prédikációkat Bolberitz Pál, Kerényi Lajos vagy Kozma Imre is. Mindez mutatta, hogy a katolikus megújulására való igény és a megújulást sürgető teológia gyakorlatilag egymással párhuzamosan jelentkeztek.

A megújulás formái és hatásai azonban nem minden esetben csak vallásiak voltak, hanem másodlagos politikai jelentést is hordozhattak. Az esetek túlnyomó többségében nem a fennálló rendszer kritikájáról, az azzal való szembehelyezkedésről volt szó, és a vallási reform igénye sem egy keresztény társadalmi berendezkedésen alapuló, alternatív, antikommunista modell képét jelentette, ugyanis politikai töltete minimális volt. A keresztény könnyűzene „rendszerellenessége" (ha egyáltalán volt ilyen) nyíltan vagy meg sem fogalmazódott, vagy

17 A BRFK jelentését közli Szőnyei Tamás: *Nyilván tartottak.* Budapest: Magyar Narancs–Tihany Rév, 2005, 380.

18 Kamarás István: *Lelkierőmű Nagymaroson.* Budapest: VITA, 1989, 41.

kimerült a nemzeti öntudat hangsúlyozásában,[19] ami persze kiválthatta az internacionalista eszméket előtérbe helyező pártállam rosszallását és gyanakvását. Sillye Jenő saját szavaival élve:

> Mi nem akartunk igazán politizálni, mert tisztában voltunk vele. Én a Béke-téren is láttam, ahogy elvitték a papot, mert a fiatalokkal foglalkozott [...] Féltettek is, hogy arra vigyázni kell, hogy ne keveredjünk bele. Október 23-át is mindig elkerültük, nehogy akkor legyen a találkozó [...] A papok is mondták, ne politizáljunk, de, ha valakibe belekötnek, azt azonnal mondják el. A regnumi atyák tudták ezt, nekik volt azért tapasztalatuk.[20]

Ugyanezt támasztja alá Kindelmann Győző is: „[Sillye] Jenő tevékenységében nem volt semmiféle politika, soha nem azért csinálta a zenei evangelizációt, hogy borsot törjön a rendszer orra alá. Az akkori körülmények persze politikai színezetet adtak."[21] Ahogy a korabeli jelentések is mutatják: „Olyan szólam is elhangzik, hogy hát ha az állam nem karolja fel a beat-zenét, mért ne karolná fel az egyház?"[22] Illetve: „[...] egyre jobban becsülöm ezeket a hosszú hajú gyerekeket, mert ezek nálunk spontán ápolják a nemzeti érzéseket, sőt maguk keresik a templomot".[23]

A rendszerellenesség tehát elsősorban nem a hívek nézeteiben jelent meg,

19 A nemzeti öntudat hangsúlyozása a szocializmus évei alatt nem jutott el nyílt nacionalizmusig. Megmaradt a vallási kultúrában korábban is jelenlévő magyarságtudat megőrzésének szintjén. A vallásos nacionalizmus nyíltan csak a rendszerváltás utáni diskurzusokban figyelhető meg. A nacionalizmussal leginkább összekapcsolható szerzemények, például Sillye Jenő két szerzeménye, a *Hazám útjain* illetve a *Szállj, dalom* is csupán 1989-ben, illetve 1990-ben született meg. „Azt tűztük ki célul, hogy visszavezetjük a magyar ifjúságot az ősi magyar gyökerekhez. Tudtuk és tudjuk, hogy magyar öntudat és kereszténység nélkül nem lesz magyar feltámadás." (Kerényi Lajos visszaemlékezése). Bodnár Dániel: *Lélektől lélekig.* Budapest: Múzik Bt., 2002, 37.

20 Sillye Jenő visszaemlékezése, Budapest, 2015. június 2.

21 Kindelmann Győző, a Signum együttes vezetőjének visszaemlékezése. Bodnár, *Lélektől lélekig*, 38.

22 ÁBTL M-33094, „Máté János", I:1968. V. 31. 83–84.

23 ÁBTL 3.1.2. M-33124/3 9.

hanem a fennálló rendszer vetítette ki rájuk saját félelmét. Andorka Rudolf emelte ki, hogy a Kádár-korszak autoriter rendszere

> egyrészt megnehezítette, hogy az egymás közötti spontán kapcsolatok keretében, mintegy „alulról" kifejlődjenek bizonyos viselkedési szabályok, amelyeket a társadalom nagy többsége önként megtart, másrészt az ilyen rendszerek működési módja maga is elősegíti a bizalmatlanság légkörének kialakulását, az ellenséges érzelmek kifejlődését.[24]

Mindehhez hozzájárult, hogy a külső szemlélő számára a keresztény könnyűzenei jelenségnek alapvetően két ismertető jegye volt: a „más módon vallásosság", illetve a divatos zenei irányzatok stílusában való megszólalás (beat, polbeat, rock). Ezek közül mindkettő már önmagában is a rendszer fenntartásait vonta volna maga után, együttes jelenlétük pedig hozzájárult az aktív állami beavatkozás megjelenéséhez. Ahogy Sebők János is kiemelte,

> a vasfüggöny mögött a rock hangsúlyozott szerepe folytán a felnövekvő nemzedékek számára sosem csak zene, hanem mindig életforma, életérzés, a lázadás, a különállás vagy az elkülönülés egyik kifejezési, megszólalási formája is volt egyben: hitvallás, magatartásforma, életstílus, világnézet.[25]

Számunkra nem elhanyagolható módon ennek az attitűdnek tudható be, hogy a keresztény könnyűzene jelenségkörének keletkezése jól követhetővé válik a titkosszolgálati jegyzőkönyvek elemzésén keresztül, melyek alapvetően minden vallásos kisközösségi kezdeményezést, a közösségeket létrehozó személyt (klerikust és laikust egyaránt) megpróbáltak dokumentálni és ellenőrizni. Így, bár a

24 Andorka Rudolf: „Társadalmi változások és társadalmi problémák (1940–1990)". In: Valuch Tibor (szerk.): *Magyar társadalomtörténeti olvasókönyv 1944-től napjainkig.* Budapest: Argumentum–Osiris, 2004, 43.

25 Sebők János: *Rock a vasfüggöny mögött.* Budapest: GM és Társai, 2002, 372.

megfigyelések középpontjában nem az új vallásos zene állt, az arra vonatkozó adatok mégis kiolvashatók a jelentésekből, hiszen a vallásos zene alapvetően közösség- és ideológiaközpontú jelenség, amely szinte teljes mértékben *grassroots movement*ként (alulról jövő kezdeményezésként) vált népszerűvé, függetlenül a központi állami ideológiától. A beépített ügynökök jelentései egyrészt jól megvilágítják az új vallásos zene és a körülötte keletkező újfajta ifjúsági vallási kultúra felé tanúsított, az állami és az egyházi vezetők részéről megfigyelhető bizalmatlanságot, másrészt feltárják a zenei jelenség mögött található vallási igényeket, a megújulás- és a közösségek utáni vágyat, az új vallási nyelv szükségletét, valamint a mindezek mögött másodlagosan meghúzódó identitás- és politikai alapú folyamatokat.[26] Az alapvetően új vallási nyelvként funkcionáló keresztény könnyűzene emiatt az államszocializmus évei alatt egyfajta alternatív vallásosságot is szimbolizált a tradicionalitással szemben. A Mátyás-templom egykori plébánosa, Tóth János szavaival élve, a keresztény könnyűzene a vallási megújulás és a vallás továbbélésének legfőbb nyelveként működött:

> [ez a zene] szinte úttörő jellegűnek nevezhető, mert azokat az ősi magyar dallamokat, melyeknek belső tartalmát a mai fiatalok már nem értik, éppen az új zene ritmusával hozta közelebb hozzájuk és tette érthetőbbé számukra. [...] S ez az ihletés mutatkozott meg a hallgatókon is, hiszen rendkívül példamutató volt a sok ezer fiatal részvétele a misén. Még azoké is, akik nem misét hallgatni jöttek, hanem csak a zene érdekelte őket. S ez az áhítat és a mise jó hatása lemérhető az áldozók nagy számán is.[27]

26 Dolgozatomban nem foglalkozom a jelenség határterületéhez sorolható *István, a király* rockoperával, melynek kapcsán azonban érdemes megjegyeznünk, hogy az állami hatóságok részéről hosszú ideig hasonló bizalmatlanság volt tapasztalható egyrészt a keresztény tartalom, de sokkal inkább az azzal összefonódó nacionalista ideológia megjelenése miatt. Az *István, a király* kapcsán az egyházi sajtóban is megjelentek írások, több klerikus is véleményét fejezte ki. Ezekről részletes összegzést ad: Koltay Gábor: *István, a király.* Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó Vállalat, 1984.

27 Kamarás István–Körmendy Ferenc: „Religiózus beat?" *Új forrás* (1990)/2, 21.

Beat-mise a Mátyás-templomban

Az Állambiztonsági Levéltárban található egykori megfigyelési jegyzőkönyvek leírása alapján a vallásos könnyűzene a magyarországi nyilvános szférában meglepő hirtelenséggel, a nyugati hasonló folyamatokkal gyakorlatilag egy időben és tömeges reakciókat kiváltva jelent meg. A vallásos zenei „forradalmat", amely erősen összefonódott a vallási megújulás akkoriban megjelenő formáival és az átalakuló vallási élményekkel,[28] igényekkel, az 1968. április 14-én, húsvétkor a budapesti Mátyás-templomban bemutatott (szerzőjéről „Szilas-misének" vagy „mass teenager"-nek is nevezett) *beat-misé*hez szokták kötni. A Budapesti Rendőr-főkapitányság Politikai Osztálya alapos megfigyelőinek köszönhetően részletes, a belső információkra is kiterjedő ismeretekkel rendelkezünk a magyarországi keresztény könnyűzene indulását jelentő eseményről és szervező egyéniségeiről.

Az ügynöki jelentések és kihallgatási jegyzőkönyvek alapján azonban az is kimutatható, hogy a keresztény könnyűzene magyarországi megjelenése egy évvel korábbra, 1967 tavaszára tehető, amikor Szilas Imre beat-miséjét húsvétkor, Abonyban bemutatták.[29] Szilas 1966 végén kezdte írni a beat-misét, amiről az abonyi káplán, Zöldi Sándor is tudomást szerzett, és vállalta, hogy énekkarával betaníttatja azt.[30] Az énekkart 1967 tavaszán az ekkor tizenhét éves Szilas és

28 Jelen dolgozatnak nem célja azon vallási megújulási mozgalmak vizsgálata, melyek kifejezetten az újfajta vallási igényekre épülve hoztak létre vallási közösségeket – sokszor a politikai hatalom és gyakran az egyházi vezetés rosszallását is kiváltva. A Fokolare, Házas Hétvége, Bokor-mozgalom vagy a MÉCS történetét, helyzetét több helyen, több szempontból elemezték már. Többek között: Lénárd Ödön: *MÉCS. A mai keresztény közösség gondjai.* Budapest: Márton Áron, 1993; Mezey, *Katolikus kisközösségek.*

29 ÁBTL 3.1.9. V-158886/5. 5.

30 Kamarás István jegyzi meg a mise keletkezési körülményei kapcsán, hogy Zöldi Sándor megmutatta a készülő beat-mise magnófelvételeit Werner Alajosnak és Bárdos Lajosnak, akik rábólintattak, csak arra figyelmeztették, hogy „legyen megfelelő a szent követelményeknek", és „vigyázzanak a magyarságra". A váci püspököt cenzorként képviselő székesegyházi plébános azonban egyenesen szentségtörésnek minősítette a bemutatás előtti művet, amelyet a püspöki sofőr mentett meg, aki amúgy az Állami Egyházügyi Hivatal besúgója volt, de ez esetben szolgálati fegyelmét felpuhította a rock-zene iránti rajongása. Így a megyei Állami Egyházügyi Hivatal csak annyit kért, vegyék le a „Szilas: Mass teenager" szövegű plakátot. Igaz, akkor már napok óta fekete autókat lehetett látni a templom környékén. Kamarás István: *A Szilas-misétől a Jenő-dalokig. (Nyelvújítás a katolikus újraevangelizációs mozgalomban).* http://www.kamarasistvan.eoldal.hu/cikkek/tanulmanyok/kamaras-istvan_-a-szilas-misetol-a-jeno-dalokig-es-tovabb.html (utolsó letöltés: 2016. 02. 02.).

barátja, a huszonkét éves Széll Mihály Vince hozták létre. A misét a plébános és a zenekar is magnóra rögzítette, hogy emlékként megőrizzék azt. A nagyjából tizenöt főből álló énekkar ezután közel egy évig nem működött. Csak 1968 tavaszán álltak újra össze, hogy a budapesti Mátyás-templomban húsvétkor előadják a darabot.[31] Terveik szerint ezt követően egy kirándulással egybekötve Szolnokon is előadták volna a misét, ám utóbbi fellépés meghiúsult.[32]

A húsvéti misére az énekkar vezetését Tardy László, a Mátyás-templom karnagya vállalta el Széll felkérésére, azzal a feltétellel, hogy Szilasék zenekara (a Zenith Együttes) és a húsz főből – az egyik meg nem nevezett konzervatórium fiataljaiból, a Mátyás-templomba és a tabáni templomba járó fiatalokból – álló kórus hajlandó lesz „időt és energiát áldozni arra, hogy színvonalasan [tudja] előadni a beat-misét".[33] A próbák a tabáni templom sekrestyéjében voltak Körmendy Béla plébános engedélyével, aki szerette volna, ha április 21-én nála is bemutatják a művet.[34] A titkos jelentések beszámolnak róla, hogy a Mátyás-templomban „a bemutatót Tóth János [plébános] engedélyezte és propagálta, sőt misézett is és prédikált a fiataloknak".[35] Tóth annak ellenére tartotta meg a misét, hogy az érseki helynök figyelmeztette annak veszélyeire, „de Tóth azt mondta, akkor is megtartja, ha neki ebből kellemetlensége lesz."[36] Tóth nyilatkozott arról, hogy több irányból, még külföldről is támadások érték, „de a templom mindég a zenekultúra ápolója volt, és karnagyával megbeszélve és a sallangokat lefaragva megengedte, és mindég meg fogja engedni az új stílus törekvéseket és propagálni is fogja azt."[37] A plébános mindezek mellett elérte, hogy havonta egy beat-mise rendezését engedélyezzék számára.

31 A mise bemutatása után egy héttel, 1968. április 23-án már gépelt és kiértékelt jelentés született. Lásd: ÁBTL 3.1.2. M-33124/3.

32 ÁBTL 3.1.9. V-158886/5. Széll Mihály Vince kihallgatási jegyzőkönyve alapján.

33 Uott, 12.

34 ÁBTL 3.1.2. M-33124/3. 1.

35 Uott.

36 Uott, 5. A jelentések alapján a Mátyás-templomban és Abonyban összesen körülbelül ötezren hallgatták végig a beat-misét. Szőnyei, *Nyilván tartottak*, 378.

37 ÁBTL 3.1.2. M-33124/3. 13.

Az új vallási zenei nyelv kereséséhez kötődik, hogy 1968. június 30-án mutatták be ugyanitt a *Spirituálé-misét*, melyet szintén Tardy tanított be a mintegy hatvanfős, 18–25 év közötti fiatalokból álló kórusnak. A misék sikere következtében tudósítás jelent meg róla a *Népszabadságban*, majd az Új Ember július 14-i számában,[38] de a *Ludas Matyi*, a *Magyar Rendőr* és a *Világosság* egyaránt foglalkozott az eseménnyel.[39]

A keresztény könnyűzene magyarországi terjedése innentől kezdve lavinaszerű gyorsasággal történt. Köszönhető volt ez egyrészt annak, hogy a „Szilas-miséről" tudósítottak a korabeli katolikus újságok, másrészt annak, hogy a nagy népszerűségre való tekintettel az előadást a Mátyás-templomban és a tabáni templomban is többször előadták, és ezekről már magnófelvételek is készültek. Az 1968. május 5-én a Mátyás-templomban tartott második „modern zenei áhítatot" a Magyar Rádió közreműködésével tartották, mivel a mise teljes zenei és egyéb anyagát az osztrák televízió is felvette.[40] Jelentős szerepet játszottak a terjedés elősegítésében azok a plébánosok is, akik a zenében a fiatalok evangelizációjának lehetséges eszközét és csatornáját látták meg. Regős András szarvasi plébános már 1968-ban meghívta plébániájára Szilasékat, „a katolikus ifjúsági élet fellendítése céljából,[...] hogy a kórus fellépésével teremtsen alkalmat a helyi – szarvasi – katolikus érzelmű fiatalok találkozására".[41] Zöldi Sándor Abonyból mindezeken túl országszerte fellépéseket is szervezett Szilasék zenekarának.

Közvetett módon elősegítette a terjedést a *Jézus Krisztus Szupersztár* című rockopera megjelenése és népszerűségének gyors növekedése is. Habár maga a rockopera nem azonos céllal készült, továbbá felhasználásának módja sem egyezett meg az ekkoriban még elsősorban liturgikus szerepet betöltő modern

38 ÁBTL 3.1.2. M-33124/3. 9.

39 Bővebben: Kamarás István–Körmendy Ferenc: „Religiózus beat?" *Új Forrás* (1990)/2, 11-25. [1. rész]; (1990)/3, 56–67. [2. rész].

40 Az erről szóló jelentést közli: Szőnyei, *Nyilván tartottak*, 379.

41 ÁBTL 3.1.9. V-158886/5. 5.

egyházi zenével, a megfigyelő hatóságok azonos módon kezelték őket.[42] Ezt a látszatot erősítette bennük, hogy a rockopera roppant népszerűnek számított a templomi kórusokban, zenekarokban szereplő fiatalok körében:

> Hálózati [...] és „K" ellenőrzési adataink bizonyítják, hogy Pelle és társai által befolyásuk alá vont fiatalok rendszeresen hallgatják a külföldről bejuttatott egyházi vonatkozású zeneszámokat, mint például az USA-ból eredő Super-Star-t, ami az onnan elinduló „Jesus People" – Jézus Népe – mozgalom operája hanglemezre rögzítve. A mozgalom jellege reakciós, hiszen egy kortévesztő jelenségről van szó, a misztika keresése pedig menekülést jelent minden társadalmi kötelezettség elől.[43]

A szóban forgó időszakban országszerte sorra születtek a templomi kórusok, ifjúsági csoportok rövidebb-hosszabb életű zenekarai. Habár ezek működése az esetek többségében félbeszakadt a politikai helyzet, a szűkös lehetőségek és a meglehetősen vegyes fogadtatás miatt,[44] a zenekaralapítás jelensége mégis megállíthatatlanul vált egyre népszerűbbé.

A „spirituális ébredési hullám" jól megfigyelhetően urbánus jelenségként indult meg, központjai tehát a főváros és a nagyobb vidéki városok voltak, jelentős részben az agilis plébánosok szolgálatai helyei köré szerveződve, s majd csak a következő fázisban, az 1970-es évek második felétől jelentek meg a falvakban is a városi énekkarok beat-miséi. A város-falu irány megegyezik a kortárs politikai és kulturális újítások terjedésének trendjével, így ebből a szempontból nem hordoz magában különösebb újítást, ugyanakkor érdemes megemlíteni, mivel a vernakuláris vallásosságban is felfedezhető városi (modern, újító, individuum köz-

42 Az ügynöki megfigyeléseken alapuló feltételezések szerint a „Super Stár c. rock-opera magyarra fordított szövegét és a zenei felvételeket [...] a budapesti piaristák terjesztették országszerte. A győri szeminaristák, valamint Bindes Ferenc rk. lelkész által vezetett csoport is a piaristáktól kapta az anyagokat." ÁBTL 3.2.3. Mt-1682/1. 11.

43 ÁBTL 3.1.5. O-15293. 14.

44 Bodnár, *Lélektől lélekig*, 17.

pontú, missziós) és falusi (hagyományos, megtartó, intézmény központú, befelé forduló) vallásosság dichotómiáját mutatja. Egy korabeli ügynöki jelentés emeli ki, hogy „politikai szempontból való értékelésükhöz talán hozzásegít az, hogy meglátásunk szerint a produkció tömegbázisa, az énekkar, és a törzsközönség a belvárosi polgárrétegekből tevődik össze, akikben a beat-mise kitörési kísérlet[et jelent]."[45] Lukács László ezzel kapcsolatban hasonlóképp hangsúlyozza, hogy a

> hetvenes évektől egyre nyilvánvalóbbá lett, hogy kétféle vallásosság található meg a magyar katolikus egyházon belül. Az egyik: a hagyományos, több évszázados gyökerekkel rendelkező, máig eleven, főleg népi vallásosság, amely elsősorban a vidéki egyházközségekben él tovább [...] ma is megtartó erő sokak számára, vonzása azonban gyönge ahhoz, hogy a hittől távol állókat megtérésre tudja indítani; missziós, evangelizáló lendülete korukban elégtelennek bizonyul [...] A hit megélésének új módjaival is találkozunk, elsősorban a városi, értelmiségi körökben, főleg fiatalok között.[46]

Az urbánus jelleg mindezek mellett rávilágít az átalakuló világi és vallási folyamatok összefonódására. Ezt mutatja az első „Szilas-misékről" készült első feljegyzés, ami beszámol róla, hogy az Illés együttes koncertjére be nem jutó fiatalok természetes módon ültek be a beat-zenei alapú liturgiára a zene esztétikuma miatt. A zenei jelleg elemzésekor is szembetűnő, hogy gyakorlatilag a divatos világi zenei irányzatok stílusában szólaltak meg a templomi zenekarok, azaz a vallási megújulás igénye erőteljesen összefonódott a tágabb kulturális megújulás igényével. Ahogy Sillye Jenő visszaemlékezett:

> Hittanos barátaimmal együtt mi is döngettük és fújtuk a legkedveltebb slágereket a gitáron, [...] gondoltam, megpróbálok olyan dalokat írni, megzenésített imákat,

45 ÁBTL M-33094. 83-84.

46 Bozsóky Pál Gerő–Lukács László: *Az elnyomatásból a szabadságba. Az egyház Magyarországon 1945–2001.* Budapest: Vigília Kiadó, 2005. 131.

> amelyek révén a vallás iránt egyre kevésbé érdeklődő fiatalok elindulhatnak Jézus felé. Ez a zene a beatben gyökerezik, a mondandó pedig ettől meglehetősen távol álló vallásos, hívő érzés.[47]

Budapesten többek között Bolberitz Pál, a XI. kerületi Villányi úti Szent Imre plébániatemplom káplánja szervezett beat-misét, filmvetítést és vitaköröket a fiataloknak, amihez kapcsolódva negyven-ötven főt megmozgató ifjúsági kórus is létrejött.[48] Nagymaroson Kerényi Lajos, majd Majoros Sándor, Fóton Sebők Sándor plébánosok taníttatták be a helyi fiatalokkal a „Szilas-misét". Pécelen Széll Vince és testvére, Széll Péter szerveztek beat-misét az ottani pap invitálására.[49] Dorogon 1972-ben alakul meg a Ban-Dio-Dax trió formáció Ferenczy Rudolf (Dax) vezetésével, mely hamar országos ismertségre is szert tett. „Kicsit hangosan énekelhettünk a templomban, mert néhány hónap múlva a fél ország tudott rólunk. Beindult az országos »turné« éveken át"[50] – emlékezett vissza Ferenczy. Megfigyelési jelentések említik, hogy Ercsiben, Budakeszin és Mátyásföldön is tartottak „modern zenei áhítatokat".[51] Kamarás István Siófokon, Szobon, Hercegszántón, Cegléden említ gitáros miséket.[52] A Szeged-rókusi templomban Sávai János segédlelkész szervezett és dirigált zenekart, amely heti rendszerességgel zenélt a vasárnapi miséken, s még Egerbe is hívták őket fellépni. Ugyanitt a Szent József templomban Nagy Tibor plébános és Veres András atya tudtával, Babits Emese kántor ellenőrzése alatt a Fortuna együttes mutatott be több beat-misét. A Magyar Zoltán fedőnevű ügynök jelentésében „Szt. József-körnek" nevezett csoport Szűcs László (Sali) zenekarán keresztül aktív kapcsolatot tartott fenn a

47 Bodnár, *Lélektől lélekig*, 17.

48 ÁBTL 3.1.5. O-15962. 1–2.

49 Ennek megfigyelési jegyzőkönyveit közli: Szőnyei, *Nyilván tartottak*, 377–378.

50 http://daxdalok.hu/ (utolsó letöltés: 2015.05.13.).

51 Szőnyei, *Nyilván tartottak*, 379.

52 Kamarás, *A Szilas-misétől*, 3.

kiszombori közösséggel, valamint Újszegedre is kijártak.[53] Ásotthalmon és Mórahalmon Fodor András káplán szervezte az első ilyen jellegű miséket az 1970-es évek legelején.[54] Makón a Szabadság téri templomban és Siófokon Antal József segédlelkész szerepét érdemes megemlíteni, aki feltűnően korán, már 1968. május 5-én szervezett *Az egyházi zene évszázadai* címmel „áhítat műsort", amelyben Aimé Duval *Száll a dal* című szerzeménye mellett saját szerzeményű dalait is előadta.[55] Pannonhalmán, a bazilikában 1971 tavaszán mutattak be spirituálé-misét a fiatal Áment Lukács szervezésében.

Az állami hatóságok bizalmatlanságon túlmutató félelmét mutatja, hogy egyes esetekben nem csupán lehallgató készülékeket szereltek fel a szervező egyéniségek, „renitensnek" tekintett plébánosok lakásán, de infra-technikás felvételeket is készítettek. A budapesti Szent Imre plébániatemplom kórusának megfigyelése kapcsán írja a jegyzőkönyv, hogy „a november 8-i próbára érkező, illetve az onnan távozó személyekről a figyelést végző alosztály infra technikával filmet és fényképeket készített. A film jól dokumentálja a nagyszámú fiatal megjelenését a templomban, a fényképek nagy része azonban a sötétben történő fényképezés zavaró tényezői miatt nem alkalmas a személyek azonosítására."[56] Ferenczy Rudolf levelezésének nyílt megfigyeléséről számolt be: „Eleinte [a Dax] igazi »fedőnév« volt, senki sem tudta, ki az a Dax. Aztán, amikor felbontva érkeztek meg a leveleim, sejtettem, hogy már tudják, én vagyok."[57] Az 1970-es évek több változást is hoztak. A keresztény könnyűzene országszerte ismertté, mozgalommá vált, amiben aktív részt vállaltak a működő egyházi gimnáziumok is. Pannonhalmáról indult a szegedi Szűcs László, és pannonhalmi osztálytársakból nőtt ki az a CREDO együttes is, amely Budapesten, Krisztinavárosban 1972

53 ÁBTL 3.1.2 M-38453. 15.

54 ÁBTL 3.1.2. M-36278/1. 5.

55 A műsortervben ezek közül egyedül a *Hozzád menekülök, Uram* címűt említik meg. Antal atya gitár híján, harmóniumon játszotta őket.

56 ÁBTL 3.1.5. O-15962. 2.

57 http://www.familiaonline.hu/cikk/2008.junius/hitbol_fakado_zene/2/#ide (utolsó letöltés: 2015.05.17.).

és 1985 között zenélt, jelentős ismertséget szerezve.[58] A változások generátora azonban a Dunakanyarban bontakozott ki.

Gitáros apostolok – A mozgalommá váló keresztény könnyűzene

A „Szilas-mise" és a nyomában létrejövő beat-misék hatása alapvetően két területen volt nyilvánvaló. Egyrészt az új zenén keresztül az új vallásos zenei nyelv megteremtését eredményezték, másrészt, erre épülve új közösségeket (ifjúsági hittan csoportokat, kórusokat, zenekarokat) hoztak létre. Az elsőre, a vallásos zenére alapvetően felfigyeltek ugyan az állami hatóságok, vitákat azonban nem a politikai körökben, hanem a vallási szférában, a papság és a hívek köreiben váltott ki. Az állam veszélyesnek nem a zenét, hanem a létrejövő közösségeket tekintette, amelyek ellenőrizetlenül működhettek. Ebből a szempontból különös jelentősége volt az olyan kezdeményezéseknek, amelyek legfőbb célja kifejezetten a zenén keresztül a fiatal vallásos közösségek létrehozása, a fiatal vallásos személyeknek vallási közösségélmény nyújtása volt. Ezek közül legjelentősebb és leghosszabb ideig működő, napjainkra már több generációt (az „alapítókat", azok gyermekeit és unokáit) összehozó ilyen rendezvénynek a kismarosi, majd nagymarosi találkozók számítottak, amelyek évente kétszer, alkalmanként 800–3000 fő számára jelentettek találkozási, zenei és vallási élményt. Létrejöttében központi szerepet játszott az új vallásos zene, ami eleinte mágnesként vonzotta a fiatalokat, majd a zene mellett rohamos gyorsasággal épültek fel a találkozók központi eseményeinek számító lelki programok.[59] A szervezést olyan agilis – főleg fiatal – plébánosok kezdték, akik a szocialista elnyomó apparátustól való félelmük elé helyezték vallási igényeik és a vallás megtartásának célját.

A találkozó 1971-ben az éppen ott nyaraló Sillye-család és a környékbeli plébánosok szerencsés találkozásából jött létre. Sillye a következők szerint emlékezik vissza a kezdetekre:

58 http://pannonhalma70-74.g.portal.hu/gindex.php?pg=28390620 (utolsó letöltés: 2014. április 2.). Már 1977-ben előadták a *Jézus Krisztus Szupersztárt*, kilenc évvel a Rock-színház bemutatója előtt. Emellett a *Godspellt* is játszották és Bob Dylan-estet is tartottak, több helyszínen is.

59 A nagymarosi találkozókat kimerítően elemezte: Kamarás, *Lelkierőmű*.

> Kismaros 71-ben volt először, a fiúk hívtak meg, a környékbeli gyerekek és a Majoros Sándor atya. Ő mondta, hogy ezt jövőre is megrendezzük, de eleinte csak a fiúk voltak ott, a környékbeliek, ők reklámozták, de 72-ben már tudatosan szervezték. Főleg a regnumi atyák. Ezek, nagy huncutok voltak. Megbeszélték, hogy elindulnak a vonaton és mindenki sutyiban különböző helyeken szállt fel. Kimentek, egy túrát csaptak, kirándultak, és a végén a kismarosi templomban találkoztak. [...] Hát így indult ez.[60]

A találkozókat ezek után sem az államhatalom, sem az egyházi felső vezetés nem nézte jó szemmel. A besúgóhálózat mind a szervező plébánosoknál, mind a rendezvény helyszínén folyamatosan jelen volt. Ahogy Sz. L. adatközlőnk beszámolt róla:

> 1975–76 körül kaptuk a hírt, hogy lesz „pop-fesztivál" Nagymaroson, ahol összejönnek, akik így zenélgetnek, és lehet dalokat tanulgatni. Na, itt találkoztam először spiclikkel. Utazás közben csatlakoztak hozzánk a Keletiben fiatalok, és elkezdtünk beszélgetni. Mindenféle személyes infót kérdeztek, hogy honnan jövünk, mióta ismerjük ezt, ki szervezett be, meg hasonlók. Én meg naivitásom folytán majdnem elmeséltem nekik mindent, de egyszer csak isteni sugallatra elkezdtem fals dolgokat mondani, hogy „fogalmam sincs, mi lesz, meg ki lesz, meg ki ez vagy az. Gyere komám, majd meglátjuk, én is most vagyok itt először!" Aztán mikor látták, hogy nem tudnak belőlem kiszedni semmi használhatót, ott is hagytak.[61]

A nagymarosi találkozók már az 1970-es évek elején gyakorlatilag a vallási megújulási mozgalmak (Regnum Marianum, Bokor-mozgalom, karizmatikusok) országos találkozási alkalmaivá is váltak, amelyekhez az államhatalom érthető módon elővigyázatosan viszonyult.[62] Ennek is tudható be, hogy a kis lépések politikáját folytató Lékai bíboros sokáig távol tartotta magát a mozgalomtól. Tomka Ferenc hangsúlyozta, hogy mindez odáig vezetett, hogy Lékai a kisközösségeket és mozgalmakat elítélő körlevelet adott ki,[63] sőt a szervező Majoros Sándort is igyekezett a részvételről lebeszélni:

60 Sillye Jenő visszaemlékezése. Budapest, 2015.06.02.

61 Sz.L. 53 éves férfi visszaemlékezése. Szeged, 2009.10.19.

62 A különböző kisközösségek, lelkiségi mozgalmak összehívásának gondolata 1978-ban merült fel. Kamarás, *Lelkierőmű*, 51.

> Az állam természetesen nem nézte jó szemmel ezeket a találkozókat, és többször felelősségre vonta Lékai László bíborost. Ő is szólt nekem, hogy ne engedjem be a fiatalokat a templomba, állítsam le ezeket a gitáros találkozókat [...] Közöltem vele: bíboros úr, fektesse le írásban, hogy letiltja ezeket a találkozókat, akkor kénytelen leszek engedelmeskedni önnek. Ezt azonban nem tette meg, sőt, látszott rajta, hogy örül ennek az egésznek, csak nem meri kimondani. Tökéletesen megértettem a helyzetét, hiszen az ÁEH nagyon szorongatta, kénytelen volt állandóan magyarázkodni.[64]

Mezey is megjegyzi, hogy Lékai politikai döntéseit az államhatalom determinálta, amennyiben az ÁEH és a Belügyminisztérium a püspöki karra bízta a „renitens" alsópapság feletti rendőri szerepet. Persze Lékai a tőle államilag elvárt szerepnek próbált maximális mértékben megfelelni.[65] A találkozók ennek következtében az 1970-es években az illegalitás határán, megtűrten működtek, s egyházi berkekben is csak akkor váltak hivatalosan elfogadottá (de nem támogatottá), amikor 1980 áprilisában a magyar katolikus egyházat – s ezzel közvetve Lékai Lászlót – II. János Pál erőteljes kritikával illette. Ahogy Leslie László is kiemelte, a pápa aggodalmát fejezte ki a magyar katolicizmus morális hanyatlása miatt, és felszólította a bíborost, hogy tegyen meg minden tőle telhetőt a társadalom evangelizációja érdekében, elsősorban a fiatalok vallásos nevelése, a

63 Bodnár, *Lélektől lélekig*, 34.

64 Uott, 32–33. Lékai kapcsán érdemes utalni ambivalens megítélésére. Miközben sokan a békepapi mozgalom negatív vádjaival illették és illetik, a megfigyelési jegyzőkönyvek egy más arcát is felvillantják. Egy 1978-as jelentés szerint Lékai veszprémi püspöksége idején (Lékai 1972–1974 között volt veszprémi püspök) Sillye Jenőék zenekara lépett fel a városban, s bár a későbbi bíboros „nem nagyon rokonszenvez a modern énekekkel", Sillyéék szereplését nagyon dicsérte. ÁBTL 3.1.2. M-37755. 3.

65 Bővebben lásd: Mezey, *Katolikus kisközösségek*, 23.

kisközösségek és a megújulási mozgalmak integrálása terén.[66] Lékai ezután 1980 pünkösdjén maga celebrálta a misét Nagymaroson. Sokan emiatt is Nagymarost tekintik a magyar katolicizmus megújulása bölcsőjének.[67]

Nagymarossal egy újfajta zenei stílus is kezdetét vette, ami lényegesen mozgalmibb, mint a Szilas-féle irányzat. Dallamvilágánál fogva immár képes volt arra, hogy elhagyja a templom falait, és individuális- vagy kiscsoporti körülmények között is énekelhetővé váljék. Ez a fajta pol-beat stílusú zene, amely elsősorban Sillye Jenő fellépése kapcsán terjedt el, egyszerre sűrít magába liturgikus, dicsőítő és szórakoztató funkciót, valamint politikai célú felhasználhatóságot. Részben ennek is tudható be, hogy a korábbiaknál élesebb vitákat váltott ki a megítélése.[68] Mozgalmivá válását a dallamvilág mellett annak is köszönheti, hogy Sillyééktől kezdve a zene már nem fentről, a karzatról, hanem lentről, az oltár közeléből hangzott fel, szerves részeként a happeningnek, a találkozásnak, a liturgiának.[69]

Természetesnek számított, hogy az ilyen nagyszabású rendezvénysorozat országos hatással rendelkezett, illetve jelentős megújító és csoportképző erővel bírt. Jegyzőkönyvek számolnak be arról, hogy Nagymaros hatására egy-egy megfigyelt személy „új közösséget alakít",[70] az így szerveződő ifjúsági közösségek rendszeres szabadidős tevékenységet folytattak, majd másutt megjelentek a hasonló ifjúsági találkozók is. 1975-ben, mielőtt a találkozók helyhiány miatt átköltöztek volna Kismarosról Nagymarosra, egyházzenei fesztivált is rendeztek tizenöt zenekar részvételével.

A nagymarosi találkozók mellett 1976-tól Szécsényben szerveztek „fesztivált",[71] majd az 1980-as évek elején Gubik Mihály plébános Bácsbokodon kezdett

66 Leslie László: „The Catholic Church in Hungary". In: Pedro Ramet (szerk.): *Catholicism and Politics in Communist Societies.* Durham, NC: Duke University Press, 1990, 172.

67 Furcsa ebből a szempontból az a Sillye Jenőről 1978-ban készült megfigyelés, melynek értékelése megjegyzi, hogy „az országszerte csak Jenő néven ismert modern énekszerző"-ről készült jelentés egy „eddig előttünk ismeretlen zeneszerzőt derített fel Sillye személyét »túlzottan« védték és védik egyházi személyek". ÁBTL 3.1.2 M-37755. 1–2.

68 Erről bővebben lásd Povedák, *Aspects of Catholicism*, 25–37.

69 Kamarás, *A Szilas-misétől.*

70 Többek között lásd: ÁBTL 2.7.1. NOIJ Hajdú-50/1980.10.30. 1.

71 Kamarás, *Lelkierőmű*, 46.

„illegálisan, az egyházi vezetők tiltása ellenére ifjúsági találkozó" szervezésébe.[72] Az 1982-ben készült információs jelentés beszámol róla, hogy az 1982. szeptember 4–5-ére szervezett ifjúsági találkozót reklámozó, feltehetőleg az ország több részén is terjesztett, gépelt szórólapokat találtak. A program szerint a templomi „örömzene" is a találkozó része volt.[73] Gubik a tőle megszokott, nyíltan rendszerellenes, provokatív módon nyitotta meg a rendezvényt: „Ifjúsági találkozót rendezett Miska Bácsbokodon. Azzal kezdte, hogy »a spicliket is köszöntöm, és azt kérem, azt írják, ami itt elhangzott, ne mást. Abból nem lesz baj«".[74]Mindezeken túl az 1970-es években, Sillye Jenő fellépése nyitotta meg az utat olyan énekesek és zenekarok indulása előtt, mint a már említett Dax, Bíró Miklós vagy Szűcs László (Sali és barátai).[75]

A politikai rendszer enyhülését, illetve a jelenség meggyökerezését mutatja, hogy a Nagymarosi Ifjúsági Találkozókat a hatóságok ugyan folyamatosan figyelték (még 1988-ból is van jelentés), ám az 1980-as évekre a feljegyzések mindinkább rutinszerűvé váltak. Tudósítottak a „regnumos atyák", illetve a „bulányisták" jelenlétéről, arról, hogy éppen melyik püspök celebrálta a misét, hogy „az ismert programtól eltérés nem történt, egyházpolitikai érdekeinket sértő, vagy politikailag kifogásolható megnyilvánulások nem hangzottak el",[76] valamint a látogatók számáról (ezt általában 1000–3000 fő közé teszik).[77] Ez a fajta változás a Kádár-rendszer egyházpolitikájának átalakulását mutatja. Ettől kezdve – a rendszer jobb nyugati megítélése érdekében – megszűntek a papi, egyházi perek, s bár továbbra is rendőri megfigyelés alatt tartották az egyházat, de a letartóztatások, perek helyett magától az egyháztól várták el papjainak rendszabályozását.[78]

72 „A Bács-Kiskun megyei rfk. III/III. osztály vezetőjétől távbeszélőn kapott információk alapján illegális országos szervezésről van szó, melyet az egyházi vezetők betiltottak." ÁBTL 2.7.1. NOIJ-Csongrád-41/1982.09.03. 3.

73 Uott, 2.

74 Sz.L. 53 éves férfi visszaemlékezése, Szeged, 2009.09.13.

75 Előbbi kettőt zeneileg, szövegileg kifejezetten magas szintre teszi: Kamarás–Körmendy, *Religiózus beat?*; Kamarás, *A Szilas-misétől*, 6.

76 ÁBTL 2.7.1. NOIJ III/III.-194/1988.10.11. 52.

77 Mindezek megtalálhatók az ÁBTL 2.7.1. NOIJ jelzésű aktái között.

78 Bozsóky–Lukács, *Az elnyomatásból*, 95.

„A kemény kurzus a hetvenes évek közepéig tartott, utána a kisszerű piszkálódások erősödtek fel [...]. A kommunisták úgy játszottak velünk, mint macska az egérrel, azonban már nem akartak igazán lecsapni ránk. Megalázni még igen, ám eltaposni már nem. Legalábbis egyelőre..."[79] A változás hangulata érezhető abban is, hogy az országosan megjelenő ifjúsági találkozók az 1980-as évek közepére már legálissá váltak, és olyannyira megszaporodtak, hogy azok szervezését felsőbb szinten is össze kellett hangolni. Emiatt „április 9-én Hajóson az 1985. évi ifjúsági programok egyeztetése céljából közös megbeszélést tartanak a hajósi, nagymarosi, máriagyüdi, szegedi és debreceni szervezők részére."[80] Tomka Ferenc emelte ki ugyanakkor, hogy az egyházpolitika enyhülése korántsem volt egyértelmű.[81] Eleinte a főpapság egy része is bizonytalan volt, maga Lékai bíboros is csak a II. János Pál pápával való 1980-as személyes beszélgetése után hagyott fel a jelenségtől való elzárkózástól, és látogatta meg a rendezvényt személyesen. Az 1980-as évek közepére, hangsúlyozza Tomka, „meglepetéssel vettük észre, hogy az ÁEH már szó nélkül elviseli a találkozókat".[82] Az enyhülést jelzi, hogy 1985-ben a Hungaroton lemezkiadó az ÁEH engedélyével megjelentethette Sillye 1982-ben készült *Kristályóriás* című oratóriumát, amellyel a keresztény könnyűzene elvileg a szélesebb nyilvánosság elé is kikerülhetett.[83]

79 Sillye Jenő visszaemlékezése. Bodnár, *Lélektől lélekig*, 53.

80 ÁBTL 2.7.1. NOIJ III/III-45/1985.03.12. 15.

81 Tomka, *Halálra szántak*,196–197.

82 Uott, 197.

83 Hasonló okokra vezethető vissza a témánkhoz érintőlegesen kapcsolódó *István, a király* rockopera bemutatója, majd a belőle készült film hatalmas sikere is. Az *István, a király* megjelenése is már egy politikai folyamat részét képezte, gyakorlatilag a Kádár-korszak enyhülésének, az ideológiai kontroll felhígulásának volt betudható. A fennálló rezsim ugyanis mintegy önnön reformszellemiségét igazolandó az 1970-es évektől korlátozott mértékben nyitogatta – a vallásosság mellett – a nacionalizmus szelepét is. E folyamat betetőzésének tekinthető a vallási és nemzeti témákat egyszerre megjelenítő rockopera 1983-as bemutatója. Az ideológiai változást jelzi, hogy az 1970-es évek elején, amikor részben a *Jézus Krisztus Szupersztár* hatására Szörényi Levente és Bródy János Boldizsár Miklós *Ezredforduló* című drámavázlata alapján elkezdett dolgozni egy zenés színpadi művön, a rendőrség egy házkutatás során lefoglalta ennek egy példányát Bródy lakásán 1973-ban. Sebők, *Rock a vasfüggöny mögött*, 364.

Befejezés

A keresztény könnyűzene látszólagos szabadon engedése egyrészt mutatja a rezsim egyházpolitikájának változását, az enyhülés időszakát, ugyanakkor a hangsúly a látszólagosságon van. Annak ellenére, hogy a jelentések többségükben rutinszerűvé váltak, a rendszer figyelme továbbra is követte a kisközösségeket. Erre az 1980-as években többek között ambivalens módon épp az említett enyhülés szolgáltatott indokot. Ennek oka, hogy a jelenség meggyökerezése az 1980-as évekre nem csupán a kórusok, fellépések, ifjúsági találkozók számbeli növekedését eredményezte, hanem a divergálódást is. Ez pedig egyrészt a stílusbeli változatosság kialakulását segítette elő, másrészt, adott esetekben a vallási tartalom összetettebbé válását, illetve a vallási tartalmon túl megjelenő másodlagos üzenetek megjelenését is. A megfigyelők egy idő után már többek között arról is beszámoltak, hogy a „templom disco" után „irredenta és nacionalista tartalmú filmvetítéseket rendeznek", míg más esetben „mozgalmi dalokat vallási szöveggel adtak elő".[84]

Jól megfigyelhető az évek során a keresztény könnyűzene vernakuláris vallásosságban betöltött szerepének változása is. Míg az 1960-as években a beat-mise – mint az akkor divatos világi zenei műfajokra építő rítus – elsősorban újdonságánál, divatos jellegénél fogva számított népszerűnek és csoportképző erőnek, addig az 1980-as évekre már a kisközösségek rítusainak is részévé vált. A zene népszerűsége töretlen maradt, ám az újdonság megdöbbentő és vonzó ereje már alábbhagyott, és immár nem elsődleges csoportképző erőként működött, hanem a vallási kultúrában gyökeret eresztve, az ifjúság (és az időközben felnőtté váló generációk) „vallási nyelveként" funkcionált. Az állami megfigyelő apparátus korábbi félelmei, melyek szerint a beat-misék alkalmasak a fiatalok érdeklődésének felkeltésére ezen keresztül pedig az evangelizálásra, és közvetett módon vallási közösségek keletkezéséhez is hozzájárulhatnak, az évtizedek alatt lezajló változásokat elemezve beigazolódtak. A keresztény könnyűzene és a vallási megújulás szimbiózisban léteztek, a kettő egymás nélkül elképzelhetetlen volt.

84 ÁBTL 2.7.1. NOIJ BRFK-168-/1984.11.22. 13.

ZOMBORI MÓNIKA

„Tedd magad nyilvánossá"

New wave együttesek és a nyilvánosság korlátozása az 1980-as években

Bevezetés

Írásom címéül egy Konrád Györgytől származó idézetet választottam. A „tedd magad nyilvánossá" kijelentés *Az autonómia kísértése* című, eredetileg 1980-ban Párizsban, a Magyar Füzetek sorozatban megjelent kiadványból való, amely Magyarországon csak 1989-ben jelenhetett meg az *Antipolitiká*val közös kiadásban:

> A szabadság azonnal gyakorolható, ott, ahol éppen vagy. Beszélgess a többiekkel, s közben ne alakoskodj. Tedd magad nyilvánossá. Körülötted csupa konspiratív főosztályvezető, osztályvezető, csoportvezető, csoporttag, minden hivatalnok csupa titok, már az óvodások is megtanulták, hogy nem lehet akárkivel akármiről beszélni. Minálunk az a forradalmár, aki nem titkolózik. Tedd magad nyilvánossá, legyél naiv, s próbáld megpillantani a többiek legnaivabb arcát.[1]

Azért esett a választásom erre az idézetre, mert a benne rejlő hozzáállás rokonságot mutat a vele egykorú könnyűzenei életben tapasztalható megváltozott magatartásmóddal. Szőnyei Tamás hasonlatát alapul véve úgy is fogalmazhatunk, hogy ez a fajta zene – amit én a következőkben *new wave*-nek nevezek – éppúgy az autonómia kísértése volt, mint a cenzúrázatlan szamizdatok készítése[2] vagy

1 Konrád György: *Az autonómia kísértése – Antipolitika.* Budapest: Codex Rt., 1989, 137.

2 Szőnyei Tamás: *Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül 1960-1990.* Budapest: Magyar Narancs–Tihanyi Rév, 2005, 673.

a külföldön kiadott művek hazai terjesztése. Annál is inkább, mert a hivatalos lemezkiadások hiányában leginkább csak alternatív csatornákon tudott terjedni ez a zene. A Konrád-idézetet emellett párba lehet állítani Szentjóby Tamás pár évvel korábbi felszólításával is („Légy tilos!"), amellyel az underground kulturális szféra – más választása nem lévén – szimbolikusan illegalitásba vonult.

A következőkben a zenei new wave-vel kapcsolatba hozható korabeli kultúrpolitikai megszólalásokat vizsgálom, különös tekintettel a cenzúra működésmechanizmusára. Elsősorban arra a kérdésre keresem a választ, hogy a kultúrpolitika miként szólt bele a hetvenes évek végi, nyolcvanas évek eleji populáris zenei élet alakulásába, a nyilvánosság mely fórumain talált közönségre ez a fajta zene, s milyen korlátozási módokat alkalmaztak a new wave együttesekkel szemben.

A new wave jelenség

Mindenekelőtt a new wave fogalomhasználatra szeretnék röviden reflektálni. A korabeli szakirodalomban nem létezett az underground együttesekre vonatkozó egységes terminus, s az ebből fakadó következetlenség a mai napig tart. A new wave jelenség magyarországi megjelenéséről a hazai sajtóban először minden bizonnyal Szőnyei Tamás tudósított, aki 1981-ben, a *Magyar Ifjúság*ban megjelent Új hullám vagy nyúvév?[3] című cikkében az „új hullám" terminust használta – a nyúvév fonetikusan leírva csak a szerkesztő gúnyos címadása, és az általa írt utolsó bekezdés miatt került a cikkbe.[4] A szélesebb közönség erről az újfajta zenéről a *Rock évkönyv 1981*[5] című kötetből értesülhetett, mely egy egész fejezetet szentelt az új hullámnak. Viszont ugyanezekre a zenekarokra Sebők János *Magya-rock 2.*[6] című, 1984-es könyvében az új hullám helyett már az art-punk kifejezést használta. Szőnyei Tamás az 1992-ben kiadott *Az új hullám évtizede 2.*[7] című könyvének utolsó fejezetében – mely a magyar új hullámról

3 Szőnyei Tamás: „Új hullám vagy »nyúvév«". *Magyar Ifjúság* (1981)/40, 34–35.

4 Szőnyei, *Nyilván tartottak*, 20.

5 Sebők János (szerk.): *Rock évkönyv 1981.* Budapest: Zeneműkiadó, 1982.

6 Sebők János: *Magya-rock 2. A beat-hippi jelenség 1973–1983.* Budapest: Zeneműkiadó, 1984.

7 Szőnyei Tamás: *Az új hullám évtizede 2.* Budapest: Katalizátor Iroda, 1992.

szól – maga is bajban van az elnevezéssel, és le is írja, hogy szelíd erőszakkal megpróbálja az „új hullám" címkével ellátott skatulyába szorítani az együtteseket. Azonban a 2005-ben kiadott *Nyilván tartottak* című könyvében már Szőnyei is a *new wave* terminust találja a megfelelőbbnek,[8] amit ugyanakkor az új hullám szinonimájaként használ.

Az új hullám kifejezés több szempontból is problematikus. Egyrészt azért, mert a korabeli szaksajtó eleinte eléggé reflektálatlanul használta, inkább érdeklődést felkeltő címkeként, divatos szlogenként alkalmazták. Másrészt a kifejezés könnyen összemosódik a „hivatalos új hullám"-mal, mely a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat új, eladható tehetségeket támogató *Start* márkája körül alakult ki. Fontos különbség, hogy míg a hivatalos új hullám – melybe olyan együttesek tartoztak, mint a KFT, a GM 49 vagy a Fórum – a lemezkiadás és a szereplések miatt viszonylag nagy nyilvánossághoz jutottak, addig az általam vizsgált zenekarok sokkal szűkebb körben tudtak csak fellépni.

Az utóbbi évek szakmai diskurzusában a legelterjedtebb kifejezés talán az art punk lett, de szinte mindenki leszögezi, hogy e megjelölést fenntartásokkal használja. Én ezek helyett a new wave kifejezést választottam, melynek bár tükörfordítása az új hullám, teljesen más konnotációja van. Azért döntöttem e mellett, mert nem zenetörténeti kérdésként kezelem az elnevezés ügyét, hanem tágabb kontextusban: a kultúrtörténeti jelenség érdekel, így olyan kifejezést kerestem, mely a zene mellett egyúttal alkalmazható a korabeli képzőművészetre és filmre is. A new wave ilyen formában történő interdiszciplináris megközelítési lehetőségét eddig tudtommal egyedül Várnagy Tibor képzőművész fejtegette.[9]

A következőkben tehát a new wave-et olyan gyűjtőfogalomnak tekintem, mely nem egy egységes irányzatra utal. A new wave műveket a hasonló gondolatvilág köti össze. A new wave a hetvenes évek végén megjelenő, de igazán a nyolcvanas évek első felében hirtelen kibontakozó új kulturális jelenség, mely

8 Szőnyei, *Nyilván tartottak*, 642.

9 Először a Műcsarnokban megrendezett Bizottság- kiállítás kapcsán az alábbi blog bejegyzésben vetette fel: http://dromidriver.blogspot.hu/2011/09/wanted-bizottsag.html (utolsó letöltés: 2017. január 10.), majd a Tilos Rádió *Alkotás útja* című, 2011. szeptember 29-én sugárzott adásában fejtette ki véleményét.

több művészeti ágban is, egymást keresztezve jelent meg. Nincs egyetértés abban, hogy pontosan mikortól is beszélhetünk new wave-ről. Sebők János szerint „a punk és az új hullám születését Magyarországon a Beatrice színrelépésétől szokás számolni",[10] Szőnyei Tamás viszont azt mondja, hogy minden „Molnár Gergely spionjátékával kezdődött".[11] Én a new wave magyarországi megjelenését a Bizottság együttes 1980-as debütálásával hozom párhuzamba, mivel ettől fogva néhány év alatt hatalmas átalakuláson ment keresztül a hazai populáris zenei élet struktúrája. A new wave nagyvárosi, elsősorban budapesti jelenség, életre hívója egy olyan újfajta igény volt, amely a közösségre vágyó fiatalokban merült fel. A rockkal ellentétben a new wave sosem vált a tömegkultúra részévé, s csak egy szűkebb művész-értelmiségi kör volt fogékony rá.

A new wave előzményeként több mindent is meg lehet nevezni. A Kex volt az az első, kifejezetten az értelmiségi közeget megcélzó együttes, melynek megjelenése jó példa arra, hogy a társművészetekkel való kapcsolat milyen inspirálóan hat a rockzenére. Ennek a fejlődésnek a hetvenes évek eleji disszidálási hullám vetett véget, mely több művészeti ágban is erősen éreztette hatását. A Kex után jó ideig nem kaptak nyilvánosságot a hozzá hasonló törekvések. A tiszavirág életű első magyar punk együttes, a Spions 1977 nyarán alakult, de már a következő évben a zenekar több tagja külföldre emigrált. Sebők János szerint „a külföldi példák ismeretlensége, gyökértelensége, a befogadói közeg hiánya miatt ezek a kísérletek még eleve kudarcra voltak ítélve".[12] Ezeken a zenekarokon túl, mivel a new wave együtteseket egy újszerű színpadi viselkedés is jellemezte, fontos közvetlen előzménynek tartom a Beatrice és a Fölöspéldány irodalmi koncertjeit. 1979 márciusában a Fővárosi Művelődési Központban (FMK) egy közös esten egymásra találó két csoport, az akkor már botránybandának számító Beatrice, és az írókból, költőkből és képzőművészekből álló Fölöspéldány mindössze három közös irodalmi koncertet adott. A hatalomnak azonban rövid úton sikerült

10 Sebők János: *Rock a vasfüggöny mögött. Perek, ügyek, dossziék.* Budapest: GM & Társai Kiadó, 2002, 303.

11 Szőnyei, *Az új hullám évtizede 2.*, 333.

12 Sebők, *Magya-rock 2.*, 246.

elérnie, hogy a gyümölcsözőnek ígérkező együttműködés megszakadjon. 1980 tavaszán Nagy Feró jelentette be a különválást, miután exkluzív lemezszerződés ígéretével rávették, hogy fordítson hátat a Fölöspéldánynak.

1980. augusztus 23-án a Hajógyári szigeten a Fekete Bárányok koncerten, a Beatrice előzenekaraként körülbelül huszonötezer ember előtt debütáló Bizottság együttes, majd néhány hét múlva, szeptember 13-án a Kulich Gyula téri Pszichiátriai Klinika udvarán, szintén az első koncertjét adó URH (és előzenekarként a Balaton) nyomában gomba módra kezdtek szaporodni a new wave együttesek.

Ekkor kezdte el játszani a maga sajátos szobazenéjét a Trabant, s az 1981-es év elején indult a kissé külön utas Neurotic is. Majd az URH megszűnésével létrejött a Kontroll Csoport, valamint 1981 szeptemberében az Európa Kiadó. Az ekkor már pár éve működő, 1975-ben alapított Vágtázó Halottkémek is hasonló zenét játszott, közös koncerteken lépett fel az eddig említett, általam legjellemzőbbnek tartott new wave zenekarokkal. A fellépések folyamatosak voltak, az együttesek híre gyorsan terjedt, a koncertek közönsége exponenciálisan nőtt. Egyre többen kísérték őket figyelemmel úgy a fiatal rajongók soraiból, mint az állambiztonsági szervek részéről. Sebők János a következőképpen magyarázza ez utóbbit:

> A kritikai hangvételű, nem minden esetben kívánatos hagyományokat felújító kísérletek fogadtatása [...] azonos volt a beatével, még inkább az undergroundéval. Ezeket a zenekarokat is a tiltó, adminisztratív intézkedések indoklásaképpen társadalomellenesnek, lázítónak bélyegezték, a tevékenységükkel kapcsolatos művészi-esztétikai problémákat figyelmen kívül hagyva azonnal politikai-ideológiai kérdésként kezelve az ügyüket.[13]

Hivatalos álláspont(ok)

Írásom következő részében néhány releváns nyolcvanas évek eleji kultúrpolitikai megszólalást szeretnék időrendben sorra venni. Azért tartom ezt fontosnak,

13 Uott, 258.

mert a közvélekedés szerint ekkoriban már nem volt olyan erős a kultúra – így a populáris zene – irányítása. Azonban a dokumentumok nem erről tanúskodnak.

A pártvezetés először a KISZ-t bízta meg a populáris zenei folyamatok megreformálásával. A cél a műfajon belüli konszolidáció elérése volt. A Lendvai Ildikó által vezetett KISZ KB Kulturális Osztálya 1980 januárjában a következőképpen értékelte önkritikusan az elmúlt időszakban betöltött pozícióját:

> Az így születő szórakozási formák hatásait ugyan tudomásul vettük (támadtuk, megtűrtük, néha támogattuk), de valódi befolyásukra nem vállalkoztunk. [...] Az ifjúsági szórakozás támogatásában végzett munkánk fő hiányossága – az átfogó koncepció kialakulatlansága mellett –, hogy a divatos, népszerűsödő szórakozási formákat nem karoljuk fel, általában utóéletükben foglalkozunk támogatásukkal.[14]

Belső állásfoglalásukban a KB tagjai fogalmazták meg maguk számára, hogy korszerűen kell hozzáállniuk az ifjúság szórakoztatásához. Azt persze ekkor még nem sejtették, hogy ezzel lényegében – az akkor folyamatban lévő könnyűzenei átalakulást elősegítve – a new wave megszületéséhez asszisztáltak. A felmerült javaslatokat Lendvai Ildikó 1980 februárjában terjesztette Pozsgay Imre kulturális miniszter elé.

A januári állásfoglalás kibővített verziója a Népművelési Propaganda Iroda által 1982-ben kiadott *Ifjúság és szórakozás* című szöveggyűjteményben olvasható *A KISZ Központi Bizottságának állásfoglalása az ifjúság szórakozásának néhány időszerű kérdéséről* címmel. Ezt a dokumentumot a Központi Bizottság 1980. július 4-i ülésén hagyta jóvá, melyen jelen volt többek között Aczél György és Tóth Dezső is. Az állásfoglalás tökéletes magyarázatot ad a kialakult helyzetre:

> A szórakoztatásban jelen vannak és jelen lesznek az ideológiai hatások. Szocialista viszonyaink között azonban erre a szerepére eddig nem építettünk, legfeljebb akkor került napirendre, ha közvetlen ideológiai-politikai gondot jelentett. A szó-

14 Idézi Szőnyei, *Nyilván tartottak*, 648.

rakoztató tevékenységet elsősorban az üzleti szempontok határozták meg. A közreműködők orientálásával, hivatásuk, feladatuk és felelősségük elismerésével és tudatosításával keveset törődtünk, így a szórakoztató műfajok művelői sajátos oppozíciós helyzetbe kerültek.[15]

A kialakult helyzet megváltoztatására a KISZ javaslata természetesen a kontrollálás, azonban ezt csak burkolt formában közölték:

> A szórakoztatás természete, a divatos műfajok popularitása, bizonyos spontaneitása természetesen nem viseli el a túlszabályozottságot, de igényli az irányítás orientáló, kibontakoztató, támogató és bizonyos esetekben beavatkozó szerepét.[16]

Ezzel egy időben egy belső használatra szánt KISZ javaslatban már sokkal konkrétabban fogalmaztak:

> [...] támogatnunk kell – főleg ha nevelési céljainkhoz közel állnak – a szűkebb körben vonzó, újkeletű szórakozási formákat: így például napjainkban a táncházmozgalmat, a népzenei hullámot, a jazz-rock és country-zenei irányzatokat és a várhatóan jelentkező zenei „új hullámot".[17]

1980-ban a kádári kultúrpolitika fordulópontjához érkezett: el kellett döntenie, hogy hagyja-e kiteljesedni az egyre nagyobb társadalmi tömegbázist maga mögött tudó zenekarokat, vagy szigorító intézkedések mellett dönt. Ez utóbbi történt, melynek első jelével a populáris zene képviselői a tatai fórumon találkoztak.

Immár zenetörténeti eseménynek tekinthető az 1981. március 23–25. között a KISZ Budapesti Bizottsága által szervezett tatai rocktanácskozás. Első alkalom-

15 „A KISZ Központi Bizottságának állásfoglalása az ifjúság szórakozásának néhány időszerű kérdéséről". In: Pörös Géza–Thoma László (szerk.): *Ifjúság és szórakozás. Szöveggyűjtemény.* Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1982, 133–134.

16 Uott, 134.

17 Idézi Szőnyei, *Nyilván tartottak*, 649.

mal került sor szakmai-politikai találkozóra, melyet nagy várakozás előzött meg, hiszen részt vett rajta mindenki, akinek döntési joga volt ebben a műfajban. Ugyanakkor az eseményt szervező KISZ és a párt nem alakított ki közös álláspontot a populáris zenéhez fűződő viszonyukkal kapcsolatban. Míg Lendvai Ildikó hozzászólásában megfigyelhető, miként próbálta maga mellé állítani az ifjúsági érdeklődésre számot tartó együtteseket, addig Tóth Dezső kulturális miniszter-helyettes heves kirohanást intézett – többek között – a new wave együttesek ellen.

Lendvai Ildikó a tatai fórum első napján szólalt fel *A könnyűműfaj és a társadalmi szervek* című beszélgetésen. Elmondta, hogy a fórumot megelőzően fél évvel foglalt állást a KISZ az ifjúság szórakozásáról és szórakoztatásának feltételeiről (valójában több mint egy éve folyamatosan napirenden volt a kérdés). Lendvai szerint a KISZ azért szervezte meg ezt a találkozót, mert fontos számára a fiatalok ideológiai nevelése. Ennek érdekében megszólította a szakma jelenlévő képviselőit, s világosan kifejezte, hogy fel akarják őket használni az ifjúság eléréséhez. Együttműködésért cserébe egy csábító reformjavaslat-csomagot ígért. Beszéde végén Lendvai azt is elmondta, hogy az előterjesztés célja „a KISZ belső tevékenységében megfelelő helyet adni ennek a zenének, ennek a fajta szórakozásnak".[18] A megengedő hangnem összefüggésben állt a KISZ azon szándékával, hogy a jövőben jobban kívánta támogatni ezt a fajta zenét.

Az 1980-as év második felében ugyanakkor az MSZMP-ben már felsőbb szinteken is beszéltek a populáris zenében tapasztalható ellenzéki megnyilvánulásokról és a probléma lehetséges megoldásairól. A helyzet kezelésére kidolgozott javaslatot 1980. december 9-én tárgyalta a párt Politikai Bizottsága. Tóth Dezső – a tatai fórum harmadik napján tartott – vehemens előadásának hátterében a fentieken túl valószínűleg az egyre inkább elmélyülő lengyel válság állt. A miniszterhelyettes kiemelte, hogy a kultúrpolitikát minden olyan dolog érdekli és érinti, ami a tömegeket is. Ezért a „könnyű műfaj" veszélyövezeteire és nemkívánatos megnyilvánulásaira hívta fel a figyelmet. Tóth beszédében a téma szempontjából legfontosabb rész az, amikor a new wave együttesek – nevezetesen az URH és

18 Burger András–Pethes Sándor (szerk.): *Könnyűműfaj '81. Popzene és környéke egy tanácskozás tükrében.* Budapest: KISZ Budapesti Bizottság Politikai Képzési Központja, 1981, 27.

Bizottság – elnevezését kéri számon. Ezen a ponton érződik ki leginkább, hogyan próbálta Tóth megosztani a zenei élet szereplőit, különösen amikor kijelentette, hogy az olyan „dobások", mint ezek az elnevezések, képesek egy egész művészeti ágat kompromittálni a közvélemény előtt. Sőt beszéde végén a miniszterhelyettes fel is szólította a jelenlévőket, hogy „tisztítsák meg a terepet ezektől a jelenségektől, illetve segítsenek megtisztítani".[19]

Érdekesség, hogy a tatai fórumot megörökítő *Könnyűműfaj '81* című kiadványból több fontos mozzanat kimaradt. Almási Tamás *Sok húron pendülnek* című dokumentumfilmjéből rekonstruálható például Tóth Dezső azon fenyegetése is, miszerint „ahol ilyen elhangzik, hivatalos szerv által vagy magánúton rendezett koncerten, művelődési házban, bárhol, ott a működési engedélyt bevonjuk!"[20] Azonban túl sok foganatja ennek a fenyegetésnek nem lett, hiszen a későbbiekben nagyrészt ugyanúgy fel tudtak lépni az együttesek a maguk underground helyszínein.

Nyilvánosság

Az államszocializmus éveiben a zenei élet nyilvánosságát sokáig olyan monopolhelyzetben lévő intézmények szabályozták, mint a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat, élén Erdős Péterrel és Wilpert Imrével. A szórakoztató műsorok rendezése, szervezése, és a működési engedélyek kiadása az Országos Rendező Iroda (ORI) feladata volt, és csak hivatalos művészeket, illetve működési engedéllyel rendelkező előadókat foglalkoztatott. Hasonló feladatköre volt az Országos Szórakoztatózenei Központnak (OSZK), amely a zenészek érvényes működési engedélyeinek kiadásáért volt felelős. Azonban a new wave együttesek a Beatrice példáján tanulva szakítottak a már kialakult intézményrendszerrel, inkább a kívülállást választották, meg sem próbáltak engedélyt szerezni. Ennek eredményeképpen azonban produkcióik nem kaptak túl nagy nyilvánosságot.

Sebők János a következőképpen írja le ezt a helyzetet:

19 Uott, 53.

20 Idézi Szőnyei, *Nyilván tartottak*, 645.

> [...] az elemzések helyett fülbesugdosások terjedtek, jelentéseket és feljelentéseket írtak, s végül a másodkézből kapott információk alapján megszülettek az első tiltó döntések. Az új hullámos zenekarok nem léphetnek fel, zenéjük primitív, tehát nem készítenek velük hangfelvételeket, dalaikat nem játssza a Rádió, nem mutatja be a Televízió, az újságokban elsősorban a jelenség negatívumait hangsúlyozzák, a programajánlatok nem közlik az önerőből szervezett koncertek helyszínét, időpontját.[21]

Azonban alternatív csatornákon mégis tudott terjedni ez a fajta zene. A Bizottság több tízezer ember előtti debütálása egyedülálló lehetőség volt az akkor születő szubkultúra értékeinek szélesebb körben való terjesztéséhez. Ezután az alkalom után azonban csak szűkebb nyilvánosság előtt léphettek fel a Bizottság nyomában megalakuló zenekarok. Eleinte főként kis klubokban, lakásokban játszottak a new wave együttesek, majd 1981 elejére kezdett javulni a helyzet: „Egy-két hónap elteltével a Fővárosi Művelődési Ház, az Egyetemi Színpad és néhány újabb egyetemi klub is megnyitja kapuit a zenészek előtt, és a szokatlan hangvételű koncertek alaposan felkavarják a hazai popélet langyos állóvizét."[22] Tehát nagyrészt külvárosi művelődési házak és egyetemi klubok voltak azok a helyszínek, ahol igazán virágzott a new wave kultúra. A már említett példákon kívül említhető még a Kassák Klub, az FMK, az Ikarusz Művelődési Központ, Gödöllői Művelődési Központ, illetve a Bercsényi Kollégium, a Közgáz aula és a Műszaki Egyetem E klubja.

Mivel a new wave zenekarok nem használták a korábbi intézményi csatornákat, a reklámról is maguknak kellett gondoskodniuk. A plakátkultúra nyolcvanas évek eleji prosperáló időszakát kihasználva, a koncertek hírét az együttesek tagjai által többnyire illegálisan készített plakátok hirdették, melyeket nagyrészt maguk a zenekari tagok ragasztottak ki esténként a házfalakra. Ezek a gerillamódszerrel terjesztett plakátok tökéletesen betöltötték a nekik szánt szerepet, hiszen a ra-

21 Sebők, *Magya-rock 2.*, 240–241.

22 Uott, 240.

jongók hatékonyan értesültek a fellépésekről, szinte mindig teltház előtt léptek fel ezek az együttesek.

Az 1980 második felében nagy számban jelentkező new wave együttesekről a média először nem vett tudomást, legfeljebb egyetemi lapokban említették meg az együtteseket. Nagy áttörést hozott a *New Musical Express* 1981. jan. 17-i száma, melyben Chris Bohn kelet-európai tudósítóként oldalakon keresztül írt[23] a hazai new wave-ről. Összefoglaló írásában többek között a Beatricét, VHK-t, Balatont és az URH-t is megemlítette – ez utóbbit rögtön Közép-Európa legizgalmasabb zenekarának nevezte. Azonban két hónappal később a tatai fórumon ezeket a zenekarokat nagyrészt törvényen kívülinek bélyegezték. Tehát amikor 1981 októberében országos terjesztésű lapban végre magyar nyelven is lehetett olvasni ezekről az együttesekről Szőnyei Tamás[24] két oldalas cikkében, azokról a hivatalos közeg nem vett tudomást. Provokációnak hathatott, hogy éppen a tatai fórumon inkriminált együttesek: a Kontroll Csoport, a Bizottság és az URH fotója illusztrálta Szőnyei new wave-et dicsőítő kritikáját. A sors iróniája, hogy bár nagy áttörésnek számított, amikor Szőnyei cikket közölhetett a new wave zenekarokról a *Magyar Ifjúság*ban, azonban mint később kiderült, tudósítását elsődleges forrásként használta fel jelentésében „Dalos" fedőnevű titkos megbízott.[25] Szőnyei azt írja a téma szempontjából meghatározónak számító *Nyilván tartottak* című könyvében, hogy legalább 1980 ősze óta figyelték ezeket az együtteseket. Intellektuális töltetük miatt a new wave zenekarok állambiztonsági veszélyt jelentettek, főként azért, mert néhányan kapcsolatban álltak a művészi, politikai ellenzékkel is. A mából visszanézve egyértelmű, hogy a hatalom félelme ettől a fajta zenétől nem volt alaptalan, hiszen a szókimondó dalszövegek is hozzájárultak a rendszer meggyengüléséhez.

23 Chris Bohn: „Hungarian Rhapsody and other Magyar Melodies". *New Musical Express* 1981. január 17., 16–18.

24 Szőnyei, *Új hullám vagy „nyúvév"*, 34–35.

25 Lásd erről bővebben: Szőnyei, *Nyilván tartottak*, 20.

Korlátozások

A kulturális élet minden területén jelentkező cenzurális megkötések a nyolcvanas évek első felében még mindig jellemzőek voltak. A populáris zene tekintetében a korlátozásoknak igen sok fajtáját különböztethetjük meg. Széles a skála az egyes produkciók betiltásától a hozzáférők számának leszorításán át egészen a nyilvános lejárató kampányig. A módszerek különbözőek, de a cél azonos: a hatalom számára nem tetsző zene terjedésének megállítása, közvetlen beleszólás a könnyűzenei élet alakulásába.

A betiltásokról, ellehetetlenítésekről általában csak szóbeszédből lehetett értesülni, illetve tapasztalni lehetett, hogy nem jelenhettek meg bizonyos dolgok, vagy ha meg is jelentek, akkor azokról nem publikáltak, vagy éppen csak negatív módon írtak. A cenzurális megkötések átfedésben voltak a zenekarok nyilvánosságának korlátozásával. A sajtócikkek kontrollálása, a fellépési és lemezkiadási lehetőségek ellehetetlenítése mind olyan eszközök voltak, mellyel e zene terjedését visszaszoríthatták. A cenzúra létezésének leglátványosabb felülete a koncertbetiltás volt.

A nyilvános szereplésnek megvoltak a maga szabályai, melyek megszegéséért gyakran koncertbetiltás járt. A legtöbbször valószínűleg a VHK volt az áldozat: már az első koncertjüket is félbeszakították a rendezők, és gyakorlatilag 1986-ig ellehetetlenítették az együttes rendes működését. De a többi együttes is gyakran emleget visszaemlékezéseiben utolsó pillanatban technikai okokra hivatkozva elhalasztott koncerteket. És hogy ezek nem különálló esetek voltak, jól mutatja, hogy rendszerszinten is próbáltak fellépni a jelenség ellen. Könyvében Szőnyei idéz egy 1981. októberi intézkedési tervet, mely szerint a művelődési házak vezetőit tájékoztatni tervezték a problémás együttesekről, hogy javasolják számukra, hogy azoknak ne adjanak fellépési lehetőséget. Szőnyei szerint azonban „akkoriban már épp elég slendrián módon működött a rendszer ahhoz, hogy mindent nem tudtak betiltani".[26]

Cenzúrának tekinthető az is, hogy a vásárlóközönség igénye ellenére, pusztán

26 Szőnyei, *Nyilván tartottak*, 24.

ideológiai okokból egyes együtteseknek nem adtak ki lemezeket. A lemezipari monopólium miatt a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat (MHV) a szocializmusban a cenzúra egyik hivatalává vált. Bors Jenő az MHV igazgatója belső használatra szánt tájékoztatójában,[27] 1981 októberében leírja, hogy a tatai fórum után eldőlt, hogy az ifjúsági szórakoztatásban nincs helye a működési engedély nélkül tevékenykedő, politikailag és eszmeileg ellenséges csoportoknak. Bors azt is rögzíti, hogy az MHV feladata végrehajtani a párt és a kormány kultúrpolitikai irányvonalát. Szintén ezt támasztja alá egy 1981-es minisztériumi ellenőrzés, mely megállapította, hogy a szocializmussal ellentétes felfogású lemezt nem adtak ki, tehát jól működött a cenzúra.[28] Wilpert Imre, az MHV könnyűzenei főszerkesztője az Ifjúsági Magazin 1982. januári számában még úgy nyilatkozott[29] a „nem hivatalos új hullámról", hogy a Hanglemezgyártó Vállalat nem akarja felvállalni ezeket az együtteseket. Azonban néhány hónappal később, amikor a *Magyar Ifjúság* hasábjain[30] Szőnyei kérdezgette Wilpertet a new wave együttesek lemezkiadási esélyeiről, már nyitottabbnak mutatkozott. 1982 második felére a lemezgyári cenzorok álláspontja láthatóan megváltozott, mert a korábban tiltott zenekarok közül néhánynak mégis megjelenhetett lemeze az MHV kiadásában. Bár a tatai fórumon a Bizottság még a negatív példák egyikének számított, ekkorra már ők számítottak a legfelkapottabb new wave együttesnek, így 1982 őszén két koncertjüket felvette a Hanglemezgyár, és ebből adták ki a *Kalandra fel!* című nagylemezüket 1983 nyarán – igaz, jó pár kompromisszumot kellett kötniük. Nem volt ilyen szerencsés a Kontroll Csoport. Bár 1982 végén tárgyalások kezdődtek a lemezükkel kapcsolatban, és 1983 januárjában demóanyagot is készítettek, azonban az Egyetemi Színpadon előadott Spions-emlékest után, melyet a Hungaroton vezetői meghallgattak, elálltak az ötlettől. A Bizottság és a Kontroll Csoport mellett az Európa Kiadót is megkereste Wilpert Imre, azonban a demó nem győzte meg, még tárgyalás sem volt az ő lemezük ügyében.

27 Idézi Sebők, *Rock a vasfüggöny mögött*, 298–299.

28 Csatári Bence: *Az ész a fontos, nem a haj. A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája.* Budapest: Jaffa Kiadó, 2015, 317.

29 Sebők János: „Hogyan startol a Start? Fodrok az új hullámból (interjú Wilpert Imrével)". *Ifjúsági Magazin* (1982)/1, 18–19.

30 Szőnyei Tamás: „Start: Lássuk a medvét! Beszélgetés Wilpert Imrével, az MHV könnyűzenei főszerkesztőjével". *Magyar Ifjúság* (1982)/48, 48–49.

Érdekes módon, ha lemeze nem is jelenhetett meg mindenkinek, ebben az időszakban a filmzene területén nem működött annyira látványosan a cenzúra. Olyan együttesek is megjelenhettek filmekben vagy komponálhattak filmzenét, amelyek lemezkiadásról nem is álmodhattak. A new wave-ben gyakori társművészeti határátlépések miatt a filmesek több szinten is támogatták a zenei szcénát, ezt jól illusztrálják Bódy Gábor filmjeibe beszerkesztett kvázi videoklipek, de volt arra is példa, hogy a Balázs Béla Stúdió segítségével tudta rögzíteni az Európa Kiadó egy-egy koncertjét, s ezeket aztán csak a rendszerváltás után adták ki.

Ugyanúgy cenzurális megkötésnek tekinthető, ha valamely együttesről vagy irányzatról felsőbb utasítás miatt nem jelenhetett meg a sajtóban cikk vagy csak negatív hangnemben lehetett írni egy-egy jelenségről, mint ahogy erről már korábban is volt szó. Ennek egy következő lépcsőfoka, amikor a sajtótermékeket felhasználva egyes irányzatok szisztematikus ellehetetlenítésére tettek kísérletet. A KISZ, miként láttuk, eleinte teljes mellszélességgel a new wave mellé állt, mivel ettől remélte, hogy kialakul körülötte egy támogató tömegbázis. Ezzel azonban kivívták a Hungaroton menedzserének, Erdős Péternek a haragját, akit ráadásul az 1980-as évek elején az ifjúsági sajtó több ízben is erősen bírált. Erdős a KISZ képviselőit okolta, amiért azok nem vonták felelősségre az ifjúsági sajtó munkatársait ezekért a cikkekért, ezért úgy döntött, hogy nyílt levélben hívja fel a társadalom figyelmét a számára nemkívánatos jelenségek elburjánzására. *Felszólalás a szennyhullám ügyben* című írásában[31] leghangsúlyosabban a punk és a new wave zenekarokat támadta. Az eredetileg röpiratnak szánt írásban felsorolt érvek alapján az újhullámot szennyhullámnak nevezte át Erdős. A cikk hatására a benne említett punk együttesek ellen vádat emeltek, és megindultak a koncepciós perek is. Erdős az írásában elmarasztalta a KISZ-t is, és bár a vádakat visszautasították, a történet nem ért véget. A nyilvános vitán túl a háttérben zajlott egy másik vita is. Ennek következményeként „a KISZ KB Kulturális Osztálya összeállítást készít(ett) azokról a zenekarokról, amelyek fellépését az ifjúsági közösségek előtt, illetve

31 Erdős Péter: „Felszólalás a Szennyhullám ügyében". *Kritika* (1983)/7, 16–17.

szerepeltetését az ifjúsági sajtóban károsnak és ezért nem kívánatosnak"[32] tartották. Így eztán az új zenekarok közül csak azok kaptak megjelenési lehetőséget, akiket a *hivatalos új hullám*ba soroltak. A többi zenekarról a sajtó szabályozása következtében jó ideig lehetetlenség volt írni, és a sikereik ellenére sem érdeklődött a new wave zenekarok iránt a hivatalos intézményrendszer, így a fent említett kivételeken túl nem készült lemezfelvételük sem. Ennek következtében a nyolcvanas évek közepére elhalt a new wave kultúra.

Befejezés

Ha írásomat egy irodalmi példával kezdtem, zárásként egy képzőművészeti reflexiót említek: Bernáth/y Sándor *A legszebb nyakkendő a gyűlésen* című, 1980-ban készült festményét. Bernáth/y képzőművészeti és zenei tevékenysége szinte szétválaszthatatlan egymástól. Amellett, hogy az underground képzőművészeti szcéna meghatározó alakja, a Bizottság együttes alapító tagja is volt. 1980 nyara intenzív időszakot jelentett számára, hiszen amellett, hogy az augusztusi Fekete Bárányok koncertre készült, a kecskeméti művésztelepen egy új sorozatot festett a maga „szocialista yrealista" stílusában, melyet 1980 novemberében mutatott be önálló kiállításán a Stúdió Galériában. Sorozatában – a pártlapokban leközölt fényképek kontextusát megváltoztatva – a rossz nyomdatechnikával készült újságképek eltorzult alakjait jelenítette meg. *A legszebb nyakkendő a gyűlésen* című képet egy parlamenti ülésen készült fotó alapján festette meg. A kép középpontjában pirossal emelte ki a békésen alvó Tóth Dezsőt, aki mellett Aczél György is helyet foglal. Lenyűgöző az az attitűd, mellyel Bernáth/y megközelítette és műveiben rögzítette a későszocialista Magyarország mindennapjait, társadalmi és politikai visszásságait. Hogy politikai műveit be tudta mutatni nyíltan a hivatalos intézményrendszer részéhez tartozó galériában, az annak volt köszönhető, hogy ekkorra már gyengült a kontroll – és ugyanezen ok miatt kaphatott teret egy ideig a zenei new wave is.

32 Idézi Szőnyei, *Nyilván tartottak*, 651.

SZÍNPAD ÉS SZÓRAKOZÁS

HELTAI GYÖNGYI

Az operett szerepei a magyar kulturális diplomáciában (1920–1968)[1]

A magánszínházi közegben termékként is manifesztálódó operett exportcikk jellegére, az operettelőadások külföldi vendégjátékok során kamatoztatható sikerpotenciáljára kezdettől felfigyeltek. A librettók, a zenei anyagok, illetve a produkciók – a 19. század végétől egyre intenzívebb – nemzetközi kereskedelmét azonban jó időre megakasztotta az első világháború, ami alatt és után (a közönség elutasító reakciója miatt) a színházak eltekintettek a háborús ellenfelek darabjainak színrevitelétől. Ez a jelenség is utal arra, hogy az operett-exportnak és a kulturális diplomáciának lehetnek érintkezési pontjai. Az alábbi idézetek pedig azt is jelzik, hogy Magyarországon a műfaj kulturális diplomáciai felhasználhatóságának feltételezése rendszereken átívelő jelenség. A *Színházi Élet* 1926-ban például így írt:

> Ha Péchy Erzsinek sikerül megtörni a jeget, akkor nagyszerű szolgálatot tehet a magyar kulturpropagandának, mert Londonban egy népszerű operettprimadonna nagyobb hatalom, mint a legügyesebb diplomata.[2]

Hammerstein Judit, a Magyarország külföldi kulturális képviseletéért akkoriban felelős, azóta jogutódlással megszűnt Balassi Intézet főigazgatója pedig még 2015-ben is szerepet szánt az operettnek a kulturális diplomáciai eszköztárban:

1 A tanulmány az MTA-ELTE Válságtörténeti Kutatócsoport támogatásával készült.

2 Korda Tibor: „Londoni beszélgetés Péchy Erzsivel”. *Színházi Élet* (1926)/43, 14.

Most függetlenül attól, hogy ki mennyire rajong egyébként az operettért, elvitathatatlan, hogy a magyar operettet Hungarikumnak tekinthetjük, elvitathatatlan az a siker, ami egyébként a *Csárdáskirálynőt* gyakorlatilag születésétől mostanáig övezi, elvitathatatlan az is, hogy bár ténylegesen Kodály és Bartók országa vagyunk, amelyre joggal vagyunk büszkék, de nem lehet eltekinteni azoktól a populáris műfajoktól sem, amelyek egyébként Magyarország, a magyarság jó hírnevét öregbítették."[3]

E kulturális diplomáciai potenciál vélelme önmagában Hungarikum, ahogy Hungarikummá nevezték ki 2011-ben magát az előadástípust is, jórészt a Budapesti Operettszínház intenzív lobbizása következtében. Az operett vendégjátékok 1956-tól állami szinten is támogatott kulturális diplomáciai szerepére utal a 2001-ben Fővárosiból Budapesti Operettszínházzá átnevezett intézmény impozáns vendégjátéklistája[4] és az, hogy 2012-ben „nemzeti intézménnyé" nyilvánították. Ennek fényében merül fel a kérdés, hogy az egyes társadalomtörténeti korszakokban ki osztott diplomáciai szerepet az operettre, illetve milyen nemzetreprezentálónak tételezett értékek jelenítődtek meg a célkultúrában a vendégjátékok révén. Korábban esettanulmányokban vizsgáltam a Fővárosi Operettszínház érzékeny külkapcsolati közegekben (Szovjetunió, Románia) megvalósuló, 1950-es évekbeli vendégjátékait.[5] Most tágabb időperspektívából tekintem át, hogy a külpolitika miként viszonyult a magyar operetthez mint kulturális diplomáciai eszközhöz.

A pesti operettipar és a kulturális diplomácia viszonya 1949 előtt

A maga korában népszerű primadonna, Péchy Erzsi londoni sikerének állítólagos diplomáciai hozadékára egy színházi bulvárlap hívta fel a figyelmet. Ennek főszerkesztője, Incze Sándor – az amerikai Gilbert Miller producerrel társulva –

3 *Aréna* 2015. 05. 29. http://inforadio.hu/arena/2015/05/29/a_magyar_kultura_kulfoldon./ (utolsó letöltés: 2016. 09. 28.).

4 Lásd a Budapesti Operettszínház honlapján: http://www.operett.hu/operett.php?pid=read&hId=322 (utolsó letöltés: 2016. 09. 28.).

5 E tanulmányokra a későbbiekben hivatkozom.

maga is foglalkozott színdarabok nemzetközi kereskedelmével.[6] De számolt-e az operettel a hivatalos kulturális diplomácia? Csáky Móric rámutat ugyan, hogy a műfaj politikai célú kisajátítására irányuló hatalmi szándék a két háború közti időszakban is tetten érhető volt,[7] de a kulturális diplomáciában az operett csak a Fővárosi Operettszínház váratlanul nagy sikerű, 1955–56 fordulóján lezajlott moszkvai, leningrádi vendégjátékát követően töltött be tudatosan ráosztott (diplomáciai) szerepet.

Klebelsberg Kunó, az 1922–31-es időszak vallás- és közoktatásügyi minisztere volt a kulturális diplomáciával stratégiai ágazatként számoló első magyar politikus. A színház kulturális diplomáciai felhasználásának lehetősége pedig Hankiss János 1936-ban megjelent *A kultúrdiplomácia alapvetése* című munkájában bukkant fel. Klebelsberghez hasonlóan ő is úgy látta, hogy a nemzeti kultúra értékeit felmutató kulturális diplomácia hatékony eszköz Magyarország – a trianoni döntés következtében bekövetkező – elszigetelődésének oldására.[8] Az elitkultúrát favorizáló álláspontjából következően Hankiss a szórakoztató színházat kihagyta a kulturális diplomáciai eszköztárból: „Az oroszt ma is Tolsztojon keresztül képzeljük el, mi lesz, ha létrejön, hogy bennünket ne a frankperen és a cseh sajtóirodán keresztül lássanak, hanem *Az ember Tragédiáján* és a *Szózaton* keresztül?"[9]

Hankiss stratégiai magyarság-kép kidolgozását sürgeti, de ehhez szerinte tisztázni kell, hogy mit tekintünk

6 E vállalkozása Inczeplays néven működött.

7 „A két háború közötti időszak tekintélyelvű és totalitárius politikai rendszerei értették a módját, hogy tudatosan a maguk javára használják föl ezt a szórakoztató színházakra látensen jellemző szándékot, mert el akarták terelni a figyelmet a politikailag egyre inkább megregulázott mindennapok valós tényeiről, illetve a »vidám hangulat« tudatos terjesztésével akarták elfedni, illetve csirájában elfojtani a bírálatot és elégedetlenséget." Csáky Móritz: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség.* Budapest: Európa könyvkiadó,1999, 262–263.

8 „A kegyvesztettségnek abban a tragikus helyzetében, amely Trianon után a magyar politikát úgyszólván gúzsba kötötte, egy időre főképp gazdasági és kulturális térre szorítkozott a magyar nemzet külföldi érvényesülése. Különösen a francia politikai érdekszférában vált a kulturális propaganda olyan szerencsés »escalier de service«-szé, amelyen át besurranhatott a főlépcsőtől eltiltott magyar államérdek." Hankiss János: *A kultúrdiplomácia alapvetése.* Budapest: Magyar Külügyi Társaság, 1936, 6–7.

9 Uott, 63.

[...] a magunkra vonatkozó ismeretek közül a leglényegesebbnek, a leghatásosabbnak, s hogy politikai céljaink elérésére milyennek szeretnők, hogy lássanak bennünket. Ez a homlokzat a megfigyelő nemzetek szerint változhatik, de ilyenkor is a sok vélemény egyenként és együttvéve is igazán hatásos nemzeti képünket kell, hogy kiadja.[10]

A második világháború után a kulturális diplomácia iránya módosult. Megalakult a Magyar-Román Társaság, a Magyar-Jugoszláv Társaság, létrejött a Magyar-Szovjet (Művelődési) Társaság. E kül- és belpolitikai kényszerek által meghatározott átmeneti időszakban sem merült azonban fel a zenés szórakoztató színház kulturális diplomáciai felhasználásának igénye.

Az operett, mint a revíziós törekvések eszköze

Az üzleti alapon működő színházi lapokban a hivatalos állásponttól függetlenül, az 1920-as évektől tetten érhető egy olyan diszkurzív panel, amely a zenés szórakoztató színház termékeinek vagy előadóinak külföldi sikereit a trianoni döntés revíziója érdekében folytatott kulturális diplomáciai hadművelet részeként törekedett bemutatni: „Többet jelent ennek a szegény országnak a Fedák turnéja, mintha száz politikust és száz vagón [sic!] propagandakönyvet küldött volna ki a kormány Amerikába."[11]

Az operettre specializálódott Király Színház 25 éves jubileumának megünneplésekor, 1928-ban Lázár Ödön igazgató kultúrdiplomáciai küldetést is tulajdonított az intézménynek:

A Király Színház ezt a hivatást száz százalékig teljesítette, és több hívet szerzett a magyar kultúrának, a magyar zenének és hozzájárult ahhoz is, hogy külföldön a magyar kultúrát elismerjék, mert ezt a műfajt csak Londonban kultiválják olyan nívón, mint a Király Színházban.[12]

10 Uott, 17.

11 Hódossy Ernő: „Kábel a Színházi Élethez Fedák newyorki sikeréről". *Színházi Élet* (1924)/42, 29.

12 Lázár Ödön: „A huszonötéves Király Színház". *Színházi Élet* (1928)/45, 9.

Az 1938-ban betiltott *Színházi Élet*et pótolni igyekvő *Színházi Magazin*ban, illetve *Film Színház Irodalom*ban az első, majd a második bécsi döntés következtében újra Magyarországhoz kerülő városokban vendégszereplő operettsztárok fellépései jelentek meg kulturális diplomáciai jelentőségű eseményekként:

Békebeli, primadonna-váró hangulatban köszöntötte Kolozsvár Zsazsát, aki húsz év szenvedése után nemcsak a szabad magyar szót hozta elsőnek Kolozsvárra, hanem a boldog békeidők, a kolozsvári Nemzeti Színház eseményekben és emlékekben gazdag hangulatát is. [...] És Zsazsa valóban nem túlzott, mikor könnyes, mámoros boldogságában azt mondta az újságíróknak: Most már akár a sírhelyemet is megvehetem: járhattam a hazatért Beregszászon és a felszabadult Kolozsvárott...[13]

A fenti értelmezésben a vendégjáték az elválasztott nemzetrészek és az anyaország kultúrájának egységét, újraegyesülését demonstrálja. Az erdélyi származású Dayka Margit 1940-es kolozsvári fellépésének sajtóbeli interpretációja is a Kacsóh-operett által kifejeződni képes érzelmi közösséget hangsúlyozza:

Ahogy szétlibbent a függöny két szárnya s felhangzottak Kacsóh örökszép melódiái, megeredt a könnyek záporesője a nézőtéren és ettől kezdve nem is szűnt meg az előadás végéig. Sírt a nézőtér, de sírtak a szereplők is. A legtöbb örömkönny magának Dayka Margitnak szeméből záporozott, sírva-nevetve mondta a szerepét [...] Dörgött, dübörgött a taps minden jelenet után, a felvonások végén pedig olyan volt a nézőtér, mint egy forró, tüzes katlan. Kolozsvár ünnepelte Daykát, de ünnepelte a magyar szót, a magyar zenét, a magyar színjátszást is.[14]

Nyírő József a revíziós politika sikerének egyik manifesztációjaként értelmezi Fedák szabadkai vendégjátékát:

13 N. N.: „Fedák óriási sikere Kolozsvárott". *Film Színház Irodalom* (1940)/40, 19.

14 N. N.: „Dayka Kolozsvárott". *Film Színház Irodalom* (1940)/44, 18.

> 23 év után most először hangzott el a magyar Himnusz, a magyar dal azon a színpadon, amelyet a szerbek magyar pénzen építettek fel és a szerb színjátszás fejlesztésének szolgálatába állítottak. [...] Zsazsa ajkai remegtek, szorongatta a színpompás mezei virágokat és csak ennyit tudott mondani: Jaj, Istenem...hát Szabadkán vagyok?[15]

Az 1920–1940-es évek revíziós retorikai paneljébe az operettet beleillesztő beszédmódot újságírók alakították ki. A hivatalos kulturális diplomáciával való érintkezés nélkül is rugalmasan alkalmazkodtak a korszak külpolitikai irányváltásaihoz.

Nemzetközi színházi kapcsolatok az államszocialista modellben

1949-től az MDP és a Népművelési Minisztérium irataiból kirajzolódik az operettnek egy, csak a pártállami modellre jellemző kulturális diplomáciai felhasználása. Ez egy átfogóbb kulturális stratégia része volt, melyben a szórakoztató zenés színháztól is a mindenkori pártirányvonal hol nyílt, hol áttételes tematizálását, illetve támogatását várták el. A kultúra – az új társadalmi modell megvalósítását segítő – átértelmezésének része volt a nemzetközi színházi kapcsolatok gyakorlatformáinak és funkciójának átalakítása is. Míg 1945 előtt a külföldi vendégjátékokat alapvetően impresszáriók szervezték nyugati országokba, addig 1950-től döntően államközi egyezmények keretében, a „béketábor" országai közt bonyolódtak. Az effajta vendégszerepléseket politikai rituálék – az előadástól független diplomáciai üzeneteket hordozó – akciók szegélyezték.[16] Ebben a szocialista realizmus egyeduralkodóvá tételét célul kitűző közegben a pesti operett-hagyomány kulturális diplomáciai felhasználása valószínűtlennek tűnt. A Népművelési Minisztérium 1955. augusztus 26-i kollégiumi üléséhez készült alábbi táblázatból (1. táblázat)[17] is kitűnik a nemzetközi színházi kapcsolatok 1949 után bekövetkező irányváltásának mélysége.

15 Nyírő József: „Kapunyitás". *Film Színház Irodalom* (1941)/ 22, 17.

16 Erről bővebben lásd: Heltai Gyöngyi: „Színház és interkulturalitás". *Tabula* (2003)/6, 93–116.

17 MNL OL (Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára) M-KS-276/91. 159. ő. e. (Magyar Dolgozók Pártja, Tudományos és Kulturális Osztály anyagai 1953–1956).

	Külföldön bemutatott magyar színdarabok	Magyarországon bemutatott külföldi színdarabok
Szovjetunió	Nincs adat*	Kb. 90 (1945 óta)
Népi demokráciák	37	16
Kapitalista országok	3	2
Összesen:	40	108

*A Szovjetunióval a kulturális kapcsolatokat a Magyar-Szovjet Társaság bonyolította.

1.táblázat

A magyar szórakoztató zenés színházi alkotások közül külföldön ebben az időszakban egyedül Farkas Ferenc-Dékány András *Csínom Palkó*ját mutatták be. A Nagy Imre-korszak politikai stílusváltásához kapcsolódóan a kollégiumi üléshez készült minisztériumi jelentésből kiérezhető némi irányváltási szándék a nemzetközi kapcsolattartás terén: „A kapitalista országok felé az első tapogatózó lépéseket az ezekben az országokban működő haladó szervezetek útján tettük meg. [...] Ma már nemcsak baloldali személyekkel, szervekkel állunk kapcsolatban, hanem polgári intézményekkel, személyekkel is."[18]

Az államközi kulturális diplomáciai kapcsolatok mellett megjelenik az üzleti alapú előadáscsere elvi lehetősége is, persze szigorú pártállami kontrollhoz kötve:

> Szükségesnek mutatkozik az üzleti forma (impresszálás, kölcsönös szereplések, stb.) helyesebb kialakítása is. E célból a Kultúrkapcsolatok Intézete vizsgálja felül az eddigi módszereket és dolgozza ki terveit, melyeknél vegye tekintetbe az UNESCO-val való intenzív kapcsolatot és az új lehetőségeket.[19]

A terület koordinálásával megbízott Kulturális Kapcsolatok Intézetének tehát egyfajta – persze ideológiai szempontok által meghatározott – nyitást kellett szorgalmaznia.

18 MNL OL XIX-I-3-n 9. d. (Népművelési Minisztérium kollégiumi értekezletek 1949–1956).

19 MNL OL XIX-I-3-n 9. d.

Az „átigazított" *Csárdáskirálynő* moszkvai sikerének hatása – operett vendégjátékok a szocialista táborban

A Fővárosi Operettszínház moszkvai és leningrádi fellépése volt a magyar színházművészet első, vendégjáték formájában történő bemutatkozása a Szovjetunióban. Az 1955-ös meghívást több éves (már 1946-ban megkezdődő) diplomáciai előkészítés előzte meg magyar részről.[20] A többszöri halasztás után létrejött vendégjáték a szocialista realista operett létrehozását célul kitűző reform szempontjából kudarc volt, a pesti produkciók közül sem a *Havasi kürt*[21] című szovjet, sem a *Boci-boci tarka*[22] című új magyar operett nem váltott ki különösebb érdeklődést a szovjet nézőkből. A pesti bulvár számos elemét és néhány személyiségét felvonultató, de librettójában arisztokrácia-ellenesre hangolt, átpolitizált *Csárdáskirálynő*[23] azonban hatalmas – a közönség és a szovjet politika legfelső köreiig ható – sikert aratott. Münnich Ferenc moszkvai nagykövet Külügyminisztériumnak címzett 1956. január 27-i jelentése szerint „[n]aponta 10 és 10 szovjet elvtárs – író, újságíró, művész, professzor, stb. – kérte nagykövetségünket, hogy szerezzen számukra színházjegyet. [...] Előadás után 15-20 percig a színészek nem mehettek le a színpadról."[24]

A kulturális diplomáciai siker átlagon felüli voltát jelzi, hogy az előadást megtekintette Vorosilov, Kaganovics, Mikojan, Szuszlov, Hruscsov és Sepilov is. Politikai szolgálataiért hazatérte után a társulat elnyerte a Munka Vörös Zászló Érdemrendet. A korábban lebecsült Fővárosi Operettszínház a nemzetközi diplomáciai kommunikációban jelentős intézményként jelent meg a sajtóban és a színházi irányítás dokumentumaiban egyaránt.

20 A vendégjátékról részletesebben lásd: Heltai Gyöngyi: „Operett-diplomácia. A *Csárdáskirálynő* a Szovjetunióban 1955-1956 Fővárosi Operettszínház Fordulóján". *Aetas* (2004)/3-4, 87–118.

21 Jurij Miljutyin–Vlagyimir Massz–Mihail Cservinszkij: *Havasi kürt*. A bemutató a Fővárosi Operettszínházban 1951. május 18-án volt.

22 Vincze Ottó–Csizmarek Mátyás–Innocent Vincze Ernő: *Boci-boci tarka*. A bemutató a Fővárosi Operettszínházban 1953. július 3-án volt.

23 Kálmán Imre–Békeffi István–Kellér Dezső: *Csárdáskirálynő*. A bemutató a Fővárosi Operettszínházban 1954. február 12-én volt.

24 MNL OL XIX-J-1-k 21. d. IV. 751. 3. 001846-1956 (Külügyminisztérium általános iratok. Szovjetunió).

1957 után azonban az Aczél György által koordinált új kulturális politika megvonta a Fővárosi Operettszínház műfaji reformtörekvéseitől a támogatást, miközben – a moszkvai vendégszereplés hatására – egyre nőtt a színház iránti külföldi érdeklődés. Az 1958-as bukaresti és kolozsvári vendégjátékot a román fél erőltette.[25] A magyar illetékesek érezték, milyen kockázatos és ízléstelen a *Csárdáskirálynővel* szerepelni nem sokkal a forradalom leverése után, az ellenállás letörését aktívan segítő szomszéd színpadán. Hiszen a vendégjáték idején a Nagy Imre-csoport családtagjai még házi őrizetben voltak Romániában. Mindazonáltal Bukarestben a produkciónak a moszkvaihoz hasonló sikere volt, a protokolleseméynek is probléma nélkül lezajlottak. Április 22-i beszámolójában[26] Keleti Ferenc bukaresti magyar nagykövet azonban a kolozsvári előadáshoz kapcsolódó botrányt is kénytelen volt taglalni:

> Március 22-én például a szállodát kora reggeltől kezdve több ezres tömeg vette körül, és a városba kijutni megpróbálkozó magyar színművészeket autogramokért és jegyekért annyira megrohanta, hogy azok a legtöbb esetben csak segítséggel tudtak megszabadulni. Az érdeklődés a nap folyamán tovább fokozódott, a déli órákban az addig nem mutatkozó Honthy Hanna és Feleky Kamill nevének kiáltozása közben a tömeg tüntetni kezdett. [...] A „Csárdáskirálynő"-t a közönség rendkívüli érdeklődéssel fogadta, a különböző dal- és táncszámokat többször visszatapsolta, s az utolsó előadáson a „Hajmási Péter"-t a közönség együtt harsogta az együttessel.[27]

A vendégjáték a kolozsvári magyarok politikai ellenállásának eszközévé vált, kulturális diplomáciai célja viszont így nem valósult meg. E botrány után nem meglepő, hogy a bukaresti operettszínház kapcsolatfelvételi szándéka a Fővárosi Operettszínházzal aggodalmas hangvételű külügyminisztériumi és műve-

25 A vendégjátékról részletesebben lásd: Heltai Gyöngyi: „A »vendégjáték rítus« kockázatai. *A csárdáskirálynő* Romániában 1958-ban". *Korall* (2003)/13, 125–144.

26 MNL OL XIX-J-1-k 24. d. 18/d. 002999/1-1958 (Külügyminisztérium általános iratok. Románia 1945–1964).

27 Uott.

lődésügyi minisztériumi iratokat generált. A román fél azt kívánta elérni, hogy mindkét országban mutassák be Kirkulescu *Amikor a meggyfák kivirulnak* című, a román-magyar barátságot tematizáló operettjét.[28] A történet főszereplője, egy magyar énekesnő (aki ráadásul egy létező művésznek, a kolozsvári Magyar Színház tagjának, Sallay Margitnak a nevét viselte volna) beleszeret Serbanba, a román zeneszerzőbe. Házasságuk végül elháruló akadálya a nemzetiségi ellentét. A darab Magyarországon nem került színpadra.

A magyar fél nem kezelte hasonló óvatossággal a Szovjetunióval egyre mélyülő operett-kapcsolatokat. Moszkvában a Huszka–Martos szerzőpáros *Lili bárónőjét* tervezték színre állítani, vendégrendezőnek pedig a *Csárdáskirálynő* sikerének egyik kovácsát, Szinetár Miklóst hívták meg. De díszlettervezőt és balettmestert is Pestről kívántak importálni.[29] Honthy Hanna és Latabár Kálmán moszkvai meghívását 1960-ban szintén a vendéglátók kezdeményezték, ami diplomáciai sikerként értékelhető.[30] Mi több, a Fővárosi Operettszínházat 1962-ben újabb fellépésekre hívták a Szovjetunióba. E második vendégjátékon a *Csárdáskirálynő* kilenc, a *Leányvásár*[31] hét, a *Hölgyválasz*[32] három előadással szerepelt. A diplomáciai tét csökkenésére utalt, hogy már nem a nagykövet, hanem „csak" az ideiglenes ügyvivő jelentett a Külügyminisztériumnak a vendégjátékról 1962. augusztus 16-án:[33]

> A premieren a Szovjetunió Minisztertanácsának több tagja, köztük Furceva elvtársnő, a Szovjetunió kulturálisügyi minisztere, valamint több neves közéleti személyiség, a kulturális és művészeti élet képviselői is részt vettek. Az előadás szünetében Furceva elvtársnő felkereste az együttes vezetőit és beszélgetett velük.

28 A témáról részletesebben lásd: Heltai Gyöngyi: „Operett-barátság. Az interetnikus reprezentáció elvei és gyakorlata a szocialista operettben". *Regio* (2005)/1, 71–97.

29 MNL OL XIX-J-1-k 21. d. IV. 751. 3.

30 MNL OL XIX-J-1-k 21. d. IV. 751. 5.

31 Jacobi Viktor–Martos Ferenc–Bródy Miksa–(átdolgozta: Darvas Szilárd): *Leányvásár*. A bemutató a Fővárosi Operettszínházban 1960. november 11-én volt.

32 Ránki György–Török Rezső–Innocent Vincze Ernő: *Hölgyválasz*. A bemutató a Fővárosi Operettszínházban 1961. október 12-én volt.

33 MNL OL XIX-J-1-k 21. d. IV. 751. 3.

> Az előadáson részt vett az ez időben Moszkvában tartózkodó Biszku Béla, Nógrádi Sándor és Aczél György elvtársak, több szovjet vezetővel együtt az előadás után üdvözölték művészeinket.[34]

A jelentés a társulat fogadásának és búcsúztatásának diplomáciai „jelnyelvéből" próbálta kiolvasni a moszkvai szereplés kulturális diplomáciai hatékonyságát:

> Megemlítjük, hogy a Kulturális Minisztérium vezetői – Furceva elvtársnő és Kuznyecov elvtárs is – többször elmondták, hogy nagyon elégedettek Operett Színházunk művészi teljesítményével és szívesen látnák az együttest a közeljövőben ismételt vendégszereplésre. A Kulturális Minisztérium magas színvonalú fogadtatást biztosított az együttesnek. Megérkezéskor a rep.téren Cvetkov miniszterhelyettes és a kulturális élet több vezetője fogadta az együttest. Kuznyecov elvtárs, a miniszter első helyettese baráti beszélgetésen látta vendégül az együttes vezetőit a minisztériumban. (Kuznyecov elvtárs egyébként mind a három bemutatott operettet megnézte). Furceva elvtársnő 250 személyes fogadást adott az együttes tiszteletére. Elutazáskor pedig (későn éjszaka és hajnalban) a minisztérium több osztályvezetője, a Goszkoncert igazgatója és mások búcsúztatták művészeinket.[35]

A Fővárosi Operettszínház harmadik szovjetunióbeli vendégjátékán, 1968-ban szocialista operett már nem is szerepelt a programon: a *Mayát*[36] és az *Egy éj Velencében*t[37] játszották.[38]

Az 1963. augusztus 30. – szeptember 3. között lezajló csehszlovákiai fellépés volt a Fővárosi Operettszínház államosítás utáni első ügynökség által szerve-

34 Uott.

35 Uott.

36 Fényes Szabolcs–Harmath Imre–(átdolgozta: Romhányi József): *Maya*. A bemutató a Fővárosi Operettszínházban 1967. június 30-án volt.

37 Johann Strauss–Franz Zell–Richard Genée–(átdolgozta: Gáspár Margit és Kristóf Károly): *Egy éj Velencében*. A bemutató a Fővárosi Operettszínházban 1967. március 18-án volt.

38 MNL OL XIX-I-4-ff 128. d. 35118/68. (Művelődésügyi Minisztérium Színházi Főigazgatóság [főosztály] iratai 1958-1973).

zett vendégjátéka. De ennek lebonyolítása is csak a pártállami döntéshozatali mechanizmuson átfuttatva volt lehetséges. A *Csárdáskirálynő*nek Pozsonyban és Kassán is sikere volt, a színházat 1966-ra visszahívták. Ekkor a *Budapest-Show* szerepelt a szeptemberi pozsonyi és kassai turné műsorán. A vendégszereplésről szóló jelentés retorikája ugyanakkor átalakult, a politikai helyett a pénzügyi eredményeket taglaló részek domináltak: „A közönségsikert mutatja, hogy a hét előadáson több mint 20. 000 néző jelent meg. Anyagi vonatkozásban több mint 100. 00 Kcs (150. 000 Ft) kerül színházunk számára átutalásra, melyet már semmilyen rezsi nem terhel, ez ugyanis a tiszta nyeresége a vendégszereplésnek."[39]

Az első, 1967-es jugoszláviai vendégjáték értékelésében a színház részéről újra hangsúlyosabb volt a kultúrpolitikai szempont, ami érthető is, hiszen a Rákosi-korszakban a Tito és a szovjetek közti konfliktus, 1956 után pedig a Nagy Imre-ügy gerjesztett diplomáciai feszültséget a két ország között, és a háttérben végig ott munkált a vajdasági magyar kisebbség problémája is:

> Jugoszláviában először szerepelt az együttes, és ennek megvolt az erkölcsi, politikai jelentősége is. Különösen a ljubljanai XV. Jubileumi Fesztivál sikere volt fontos számunkra, itt ugyanis számos ország nagy együttese lépett fel, a Mojszejev Együttestől az amerikai Alwin Ailey együttesig. Mindhárom előadásunk zsúfolt nézőtér előtt zajlott le és a hivatalos fogadásokon is a legnagyobb elismerést kapta a társulat.[40]

Nyugati meghívások

A Fővárosi Operettszínház produkciói iránti nyugati érdeklődést részben a forradalom után Magyarország iránt megnövekedett figyelem, részben a nemzetközi visszhangot keltő moszkvai vendégjáték sikere motiválhatta. Amíg azonban nem született elvi döntés a kulturális diplomácia 1956 utáni új stratégiájáról, a nyugati meghívásokat, bár azokat a színház vezetősége elfogadta volna, a pártállami színházi irányítás mindig visszautasította. Az elsőként érkező franciaor-

39 MNL OL XIX-I-4-ff 116. d. 93681/66.

40 MNL OL XIX-I-4-ff 122. d. 93594/67.

szági meghívások elutasításának okait korábban már vizsgáltam.[41] 1959-ben a magyar operett hagyományos vonzáskörzetén túlról, Egyiptomból mutatkozott érdeklődés a Fővárosi Operettszínház iránt:

> Szíves tájékoztatásul közöljük, hogy Mahmoud Nahas, a kairói Opera főintendánsa szeptember 17. és 30. között Intézetünk meghívására Magyarországra érkezik. Nevezett tárgyalást kíván folytatni a Fővárosi Operettszínház együttesének egyiptomi turnéjáról, és előreláthatólag felmerül majd az operaházi balett együttes kiküldésének kérdése is. Kérjük az Elvtársak elvi döntését arra vonatkozólag, hogy a fenti társulatok egyiptomi turnéjáról tárgyalhatunk-e Mahmud Nahassal.[42]

E vendégjáték nem valósult meg, bár a Kulturális Kapcsolatok Intézete minisztériumi engedélyt kapott a tárgyalások megkezdésére:

> Az Operettszínház együttese már eddig is több alkalommal szerepelt külföldön sikerrel. Bőséges repertoárjuk is alkalmas arra, hogy nyugaton éppúgy, mint keleten magas színvonalú előadásokkal képviseljék a magyar színházkultúrát. Az együttes kiutazását javasoljuk, ha a döntés megtörtént, megbeszéljük a színház vezetőségével.[43]

Angolszász területről magyar nyelvű levélben érkezett az International Concert and Artists' Management meghívása 1962. augusztus 29-én. Üzleti ajánlatról volt szó, ideológiai, esztétikai szempontok nem merültek fel:

> Az Operettet először érkezésük előtt Londonban (Europa), majd Canadában és végül az Egyesült Államokban 20-25 előadás alkalmával léptethetnénk fel. Ajánla-

41 Heltai Gyöngyi: „Az aczéli kultúrpolitika zenes színházi preferenciái. A Fővárosi Operettszínház válsága 1956 után". In: Ignácz Ádám (szerk.): *Műfajok, stílusok, szubkultúrák. Tanulmányok a magyar populáris zenéről.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015, 75–92.

42 MNL OL XIX-I-4-ff 15. d. 49361/1959.

43 Uott.

tunk repülő jegy Windsor-Budapest, Budapest-Windsor első osztályú, napi négyszeri étkeztetés, I. osztályú szállás, egy szobában legfeljebb két személy. A turné időtartalmára a legkényelmesebb és leggyorsabb utaztatás, hogy az időt megspóroljuk. Tiszteletdíj megállapodás szerint, amit a The Royal Bank of Canada Windsori kirendeltségénél helyezünk a szerződés aláírása után 10 nappal visszavonhatatlanul letétbe az Önök részére. [...] E. V. Both director, Steve Doleles director.[44]

A színház és a Művelődésügyi Minisztérium sem ellenezte a tervet, de végül elmaradt a vendégjáték. Ugyanígy nem lett semmi egy 1963. augusztusi müncheni meghívásból,[45] talán épp a levélíró személye miatt. Géza von Földessy, a Münchner Theater in der Brienner Straße igazgatója ugyanis Földessy Géza „disszidens" volt, aki 1945-től 1949-ig a Fővárosi Operettszínház gazdasági igazgatójaként dolgozott. Nem valósult meg a Gösta Schwarck dán impresszárió által kezdeményezett 1963-as vendégjáték sem.[46] A pártállami jóváhagyás megtagadása mögött az a dilemma állhatott, hogy megjelenhet-e a kádári Magyarország kultúrájának reprezentációjaként a *Csárdáskirálynő*. Hisz a kelet-nyugati szembenállás idején a kulturális kapcsolatoknak, még ha nem államközi egyezményen alapultak is, nagy volt a szimbolikus jelentőségük.

A Fővárosi Operettszínház a vasfüggöny mögött

A színház első nyugati vendégjátéka Olaszországban, nem államközi kapcsolatok keretében bonyolódott. 1963 augusztusában a *Csárdáskirálynőt* játszották Triesztben, Pisában, Montecatini Terme-n és Velencében, mégpedig olyan formán, hogy egy olasz narrátort is a cselekménybe iktattak. A hetvenedik születésnapját abban az évben ünneplő Honthy és a már szintén nem fiatal Feleky nem vállalta a turnét, szerepüket Petress Zsuzsa és Csorba István vette át. Ez az előadás hatásképessége szempontjából lényeges lehetett, hiszen a Békeffi-Kellér-féle átdolgozás két főszerepe (Cecília és Miska) épp Honthy és Feleky imázsára volt szabva. Honthy a turné következő, bécsi állomásán már csatlakozott a társulathoz, amely augusztus 24-29. között a Theater an der Wienben is a *Csárdáskirálynőt* játszotta. Az első nyugati turnén a társulatot hét kísérő ellenőrizte, ami a vendégjátéknak magyar részről tulajdonított politikai jelentőségről tanúskodik.[47] A sem művészi, sem anyagi szempontból nem túl sikeres szereplésről a Kulturális Kapcsolatok Intézetének osztályvezető-helyettese írt beszámolót. Némi kulturális diplomáciai hozadékot azért konstatált:

Azok a személyek, akikkel alkalmunk volt beszélgetni, a nemzetközi helyzet enyhülésének konkrét bizonyítékaként fogták fel a vendégjátékot. Már maga az a tény is, hogy egy 160-as létszámú társulat nyugati államban járt, propagandát jelentett számunkra. Tapasztalhattuk, hogy az emberek nyíltabbak, őszintébbek lettek hozzánk, ellenséges, provokatív megnyilvánulásokkal nem találkoztunk.[48]

A társulat tagjai igyekeztek a ritka nyugati tartózkodás előnyeit maximálisan, a merev szabályokat immár áthágva kihasználni, amit a kísérő itthoni feljelentéssel honorált: „Rendszeres volt a városok engedély nélküli elhagyása, a csencselés, az üzérkedés, a forintkiajánlás. Bajok mutatkoztak a tánckar egyes nőtagjainak erkölcsi magtartásában is."[49]

A *Csárdáskirálynő* – görög nyelvű betétekkel – 1965. szeptember 28-án felhangzott az athéni Palace színházban is. Az impresszárió útján szervezett további olasz- és görögországi vendégjátékok az állam számára szolidan jövedelmező üzleti vállalkozásként funkcionáltak. Kulturális diplomáciai jelentőségük egyre csökkent, nem a korabeli nyugat-európai zenés színház fővonalába illeszkedtek, inkább regionális vagy nosztalgikus igényt elégítettek ki.

44 MNL OL XIX-I-4-ff 64. d. 49685/62.

45 MNL OL XIX-I-4-ff 82. d. 96126/63.

46 MNL OL XIX-I-4-ff 96244/63.

47 MNL OL XIX-I-4-ff 82. d. 94995/63.

48 MNL OL XIX-I-4-ff 82. d. 96719/63.

49 Uott.

Az operett mint a nyugati magyar emigrációhoz való közeledés eszköze

1966-ra a nyugati magyar emigrációhoz való viszonyulást már nem a dacos elzárkózás, hanem az óvatos közeledés jellemezte. A Művelődésügyi Minisztérium és a Külügyminisztérium levelezéséből kitűnik, hogy az ún. lojális magyar egyesületekkel való kapcsolatépítést a Fővárosi Operettszínház kiajánlott előadásaival kívánták segíteni:

> Megismétlem javaslatom: törekedjünk arra, hogy e rendezvények művészi színvonalát emeljük. Egyetértünk abban, hogy ez a törekvés valóra válva a rendezvények politikai hatásfokát is fokozza. [...] A fentiek alapján javaslom, hogy a március 12-13-ra tervezett, Állami Déryné Színház által abszolválandó *Gül baba* c. operett helyett a Fővárosi Operettszínház művészei által adott esztrád műsor kerüljön bemutatásra. Továbbá: a grazi Operában tervezett *Csárdáskirálynő* ne a győri Kisfaludy Színház, hanem a Fővárosi Operettszínház előadásában kerüljön sorra.[50]

Az újabb küldetéssel a Fővárosi Operettszínház vezetősége is egyetértett, a színház bekapcsolódott a Magyarok Világszövetsége rendezvényeibe is.[51]

A nemzetközi kulturális kapcsolatok irányelvei

A nemzetközi kulturális kapcsolatok szerepét elvi szinten meghatározni törekvő két pártdokumentum közül az 1962. májusi, Darabos Iván által jegyzett *Jelentés a Politikai Bizottságnak nemzetközi kulturális kapcsolataink négy elvi és szervezeti kérdéséről* című irat valószínűleg forrásanyagul szolgált az 1962. szeptemberi *Nemzetközi kulturális és tudományos kapcsolataink irányelvei a nem-szocialista országok viszonylatában* címet viselő terjedelmesebb jelentéshez. Mindkettőből nyilvánvaló a kulturális diplomáciai stratégia újradefiniálásának szándéka. A májusi jelentést olvasva konstatálhatjuk, hogy a Fővárosi Operettszínház számára

50 MNL OL XIX-I-4-ff 116. d. 92.167/66.

51 MNL OL XIX-I-4-ff 116. d. 92.535/66.

engedélyezett, nem szocialista országokba tervezett turnék helyszínei (Ausztria, Olaszország) egybeestek a magyar kulturális diplomácia korabeli célországaival:

> Korlátozott anyagi és személyi lehetőségeket figyelembe véve meg kell határoznunk azokat a kapitalista országokat, amelyekben elsősorban kívánunk kulturális propagandamunkát kifejteni. Ilyen országokként javasoljuk fontossági sorrendben: Ausztriát, Finnországot, Olaszországot, Franciaországot, az Egyesült Arab Köztársaságot, Indiát és Ghánát.[52]

Az irat szerzője nem mondott le a kulturális diplomácia alapvető ideológia propaganda céljáról:

> A tematika eszmei-politikai alapelve, hogy lehetőleg ideológiát viszünk ki (a befogadó réteg által appercipiálható formában), s ugyanakkor technikát és nem osztályjellegű tudományt hozunk be. Tudatosan kell törekednünk arra, hogy ideológiánkat közvetett vagy közvetlen formában kivigyük.[53]

A Fővárosi Operettszínház bővülő kapcsolatrendszere beleillett a hatvanas évek elején kialakítandó, a korábbinál némiképp szofisztikáltabb Magyarország-képbe. A dokumentum külön foglalkozik az operettel, utalva annak széleskörű hatás- és exportképességére: „Minthogy pld. a hazai operett jó exportcikk, ezért – ahol ezt kérik – bátran kell kivinnünk, mert e téren elérjük a világszínvonalat."[54]

Tehát 1957 után is a kulturális kapcsolatok ideológiai cél alá rendelése maradt érvényben, de más hordozókat és retorikát alkalmazva. Az új stratégia eszközei közé sorolódtak a Fővárosi Operettszínház előadásai.

52 MNL OL M-KS-288-33. 14. ő. e. (Magyar Szocialista Munkáspárt Tudományos és Kulturális Osztály iratai 1957–1963).

53 Uott.

54 Uott.

Kitekintés

Az 1968 utáni időszak operett-diplomáciájának levéltári forrásait nem vizsgáltam. Annyi azonban másodlagos források alapján is megállapítható, hogy 1989 után, az átalakult színházi irányítási és finanszírozási kontextusban újra felbukkant az operett kulturális diplomáciai felhasználásának kérdése. Ezt leginkább a Budapesti Operettszínház tartotta napirenden. Nemcsak olyan áttételes hatásra utalok, hogy 1956 és 2004 között a színház több mint 1200 előadást tartott külföldön, és hogy e szám azóta is folyamatosan növekszik. Bár e vendégjátékok zöme ügynökség közvetítésével létrejött, üzleti célú előadás volt, de időnként a hivatalos kulturális diplomácia is használta az operettet. Erre volt példa a magyar EU-elnökség egyik záróeseményeként deklarált koprodukciós musical előadás 2011. május 31-én a Bukaresti Operettszínházban. Gérard Presgurvic *Rómeó és Júliájá*nak kétnyelvű előadására negyven ország diplomatái fogadták el a meghívást. A szerelmespár egyik tagja magyarul, a másik románul énekelt, reflektálva a történelmi ellenségeskedés negatív következményeire, és megvalósítva-újjáélesztve a román-magyar barátságról szóló operett 1959-es ideáját. A magyar európai uniós csatlakozás idején kialakított, államilag koordinált kulturális diplomáciai keretek között az ún. magyar évadokban[55] (a célországban használt elnevezés *Ungheria in primo piano*, illetve *Magyar Magic* volt) kétszer is szerepet kapott a Budapesti Operettszínház: 2002-ben Rómában és 2004-ben Londonban, mindkétszer Kálmán-operettel vendégszerepeltek. Az angol kritikus egy markáns játékhagyomány megjelenéseként üdvözölte a pesti produkciót: „Ha egy olyan estét keresnek, amely a szívükig hatol, könnyet csal a szemükbe és felemeli a lelküket, nézzék meg a *Marica grófnő* valamelyik hátralevő előadását. Az előadás hihetetlenül túláradó és magabiztos."[56]

A változó országimázs-tervek ellenére tehát az operett magyarságot reprezentáló kapacitása tértől és időtől függetlennek látszik. A szórakoztató zenésszínház

55 *Magyarország előtérben – Ungheria in primo piano.* A 2002-es Olasz Kulturális Évad keretében 54 olasz városban több mint 600 esemény zajlott. A *Csárdáskirálynő* a római programban szerepelt. A *Magyar Magic – Magyarország a fókuszban 2004* elnevezésű program keretében a *Marica grófnőt* Londonban játszották.

56 Goeffrey Norris: „An All-singing, All-dancing Treasure". *The Daily Telegraph* 2004. június 10.

profi szakemberei immár évszázados szakértelemmel reprodukálják a temperamentumos, fokozottan érzelmes és felhőtlenül vidám magyarságképet, életörömet és nosztalgiát egyszerre sugalló produkcióikban. Az utóbbi évtizedekben azonban ez a színházi vendégjátékok által közvetített Magyarország-képnek immár csak az egyik eleme. Az 1980-as évektől a Katona József Színház egész világot behálózó vendégjáték-sorozata a rendezői színházi, míg a Schilling Árpád-féle Krétakör vagy a Mundruczó Kornél vezette Proton az alternatív színházi szférában teremtett kevésbé hízelgő és problémátlan alternatív imázst.

VARGA LUCA

„A műfajnak nem ellensége senki"

Az 1972–73-as musicalpályázat

A Művelődésügyi (1974-től Kulturális) Minisztérium Színházi Főosztálya az 1972–73-as színházi évadra musicalpályázatot írt ki. Feltehetőleg azt a kultúrpolitikai célt kívánták ezzel elősegíteni, hogy a zenei szempontból és témaválasztásában is a két háború közötti kultúrához kötődőnek minősített operett helyét a repertoárokban az aktuális társadalmi üzenetek megfogalmazására is képesnek tartott musical vegye át. Az 1972–73-as pályázat vizsgálatán keresztül a következő kérdésekre keresem a választ: a haladónak tételezett musical milyen mondanivalót közvetített a befogadók felé? Az új zenés színházi műfaj magyarországi bevezetése milyen kapcsolódási pontokat mutat a korabeli ifjúsági színházi törekvésekkel, pontosabban azoknak a hatalom által inspirált formáival? Végezetül pedig: miért az 1970-es évek elején történt meg a nyugati típusú musical kultúrpolitikai legitimációja, melyet ezúttal, a Petőfi Színház 1960-as évekbeli kísérletétől eltérően a közönség érdeklődése is motivált?

1972. október 17-én a minisztérium megkezdte a pályázatot segítő tanácsadó testület – a későbbi zsűri – szervezését. A zenés színházi műfaj ügyét a szívükön viselő olyan színházi emberek kaptak ekkor felkérést, mint Gáspár Margit és Vámos László, az Operettszínház egykori és aktuális igazgatója; a *musical comedy* műfaját az 1950-es évek végétől meghonosítani igyekvő Szinetár Miklós, a Magyar Televízió akkori főrendezője; Bolba Lajos a Magyar Rádió könnyűzenei rovatának vezetője; illetve Balázs Árpád zeneszerző, a Magyar Zeneművészek Szövetségé-

nek vezetője.[1] Érdekes, hogy a Színházi Főosztály nem tett ajánlást az új műfaj kívánatos zenei stílusára vonatkozóan. Bár ebben az időben a beatzene semmiképpen nem tartozott a támogatott kategóriába,[2] az a szervezők számára világos lehetett, hogy csak a rock vagy beat alapú musicalek számíthatnak sikerre. Valószínűleg a pályaművek helyesnek értékelt eszmei mondanivalóját kellett az igényes zenének támogatnia – stílustól függetlenül.

A meghívóhoz mellékelték a *Gondolatok egy zenés színházi dráma (musical)-pályázatról* című, az addigi intézkedéseket és a jövőbeni ütemtervet tárgyaló, összefoglaló anyagot. A pályázat fontosságát az MSZMP X. kongresszusának határozataival támasztották alá: „A X. Pártkongresszus ide vonatkozó határozatának alapján a szabadidő megnövekedésével kapcsolatos egyes feladataink megoldására elő kell segíteni a zenés színházi drámák (musicalek) megalkotását (mennyiségi és minőségi áttörés)."[3]

Bár az operettet nem említi a fenti idézet, a musical politikai dokumentumban való megjelenésének megértéséhez fontos tudatosítani, hogy az 1960-as évektől

1 MNL OL (Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára) XIX-I-4-ff 153.d. 15. dosszié (Művelődésügyi Minisztérium Színházi Főosztály iratai).

2 Az 1960-as évek végén a beatzene a hatalom szemében gyakorta kapcsolódott össze rendszerellenességgel és a bűnözéssel. Ennek eklatáns példája egyes beatzenekarok állambiztonsági megfigyelés alá helyezése, vagy az Ifjúsági Parkban bevezetett rendőrségi ellenőrzés, az úgynevezett „tiszti ügyeleti rendszer". Bővebben: Horváth, Sándor: *Kádár gyermekei: ifjúsági lázadás a hatvanas években.* Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2009. A beatzene részben a *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* (a továbbiakban: *Popfesztivál*) című musical 1973-as bemutatójával vált a hivatalos szocialista kultúra részévé. Azt, hogy a beatzene zenés színházi felhasználása nem volt spontán, már a korban is érzékelték. A *Magyar Ifjúság*ban, a *Harminc éves vagyok* című musical bemutatása kapcsán megjelent cikk a produkció zeneszerzőjére, Presser Gáborra hivatkozva állapította meg: „Presser nemrégen említette egy nyilatkozatában: a popzene sajnos még nem közművelődési tényező. S ahhoz már csak az a ki nem mondott következtetés tartozik: a popzene saját pódiumain, saját közegében mind ez ideig szakmai és közművelődési sikereket nem igen érhetett el, szükség volt a színpad, a film világába nyomakodni, itt élénkebbek a reflektorfények." Párkány László: „Tudatjuk mindenkivel! Harminc éves vagyok!". *Magyar Ifjúság* 1975. március 7., 27.

3 MNL OL XIX-I-4-ff 153.d. 15. dosszié, 1.

Magyarországon az operett a musical pozitív ellenpontja volt a színházi irányítás dokumentumaiban. Az 1972-es művelődésügyi minisztériumi irat azt a támogatandó zenés műfajt definiálta musicalként, amely drámai, tehát nem csupán szórakoztató cselekménnyel bír. A vidéki színházlátogató közönség számára ekkor – s ezt a statisztikák is bizonyították – (még) az operett volt a legvonzóbb színházi műfaj. Ezt a befogadói attitűdöt akarták megváltoztatni az állam által szponzorált struktúrában a kortárs magyar musicalek létrehozásával. Fontos szempont volt, hogy a professzionális, s hangsúlyozottan új, a pályázat által „kinevelendő" szerzőgárda színvonalas, de a közönség széles rétegeit is elérő musicaleket alkosson: „Vissza kell szorítani a közelmúltban feltűnt darabiparosok tevékenységét, termékeit.[4] Szükséges helyesebb arányt kialakítani a mai mondanivalójú és témájú, színvonalas, korszerű szövegkönyvű, zenéjű, versszövegű alkotások javára."[5]

Az operett 19. századi és a két világháború közötti polgári világához tartozó témáival szemben a korszerűség vált a musical kulcsszavává: az 1970-es évek társadalmi és közéleti témáira kellett reflektálnia, modern zenei stílusok felhasználásával.[6] A musicalpályázatot olyan fórumnak szánták ahol generációk és művészeti ágak együttműködésére kerülhet sor, és ahol a Horthy-korszak tömegkultúrájában szocializálódott, a zenés szórakoztató színpadokon még aktív „darabgyárosokat" le tudják cserélni, lehetőleg a magas kultúra képviselővel:

> Jó képességű, fiatal, lehetőleg rangos, friss szemű-ötletű írók (drámaírók, de novellisták, regényírók, költők is) szövegkönyvíróként, egészen színvonalas zeneszerzőgárda zeneszerzőként, jeles költők, irodalmárok, rangos régi vagy új szórakoztató versírók vers (dal, sanzon stb.) – szövegíróként való megnyerése a gyakorlati kivitelezés fő feladata.[7]

4 A színházak 1949-es államosítását követően a zenés színház iránt elkötelezett zeneszerzőket kerestek. Ezt a feladatot korábban a piaci alapon működő színházi iparhoz tartozó színpadi szerzők látták el.

5 MNL OL XIX-I-4-ff 153.d. 15. dosszié,1.

6 1972-ben már folytak a beatzenét meghonosító musical, a *Popfesztivál* próbái.

7 MNL OL XIX-I-4-ff 153.d. 15. dosszié,1.

A zenés színház hagyományaival ellenkezett és ellentmondásokat rejtett magában az, hogy komolyzenei igényességgel dolgozó könnyűzenei alkotókat, „nem középiskolás fokon", de a széles tömeget megszólítani képes írókat, nagy öregeket és ifjú tehetségeket vártak a pályázat szervezői. E törekvés előzményeként értékelhető, hogy a Színházi Főosztály az 1971–72-es évadban kiemelt erkölcsi és anyagi támogatásban részesítette a musical kívánatos jellemzőit felmutató zenés darabokat. Ezekhez sorolták *A Noszty fiú esete Tóth Marival* című, 1971-es Vámos-rendezést, az 1972-ben a kecskeméti Katona József Színházban bemutatott *Tacskó* című, Lovas Edit rendezte zenés darabot, illetve az 1972-ben több vidéki színházban is bemutatott, „épkézláb szövegkönyvű, szellemes zenéjű musicalnek" nyilvánított, *A sztár is meztelent*.[8]

Előzmények

A pályázat sikerét mutatja, hogy több neves író már előzetesen jelezte részvételi szándékát, s konkrét produkciótervet nyújtott be. Örsi Ferenc író, Fülöp Kálmán dalszövegíró és Wolf Péter zeneszerző például egy *Princ* munkacímű musicalt terveztek az Állami Déryné Színház számára.[9] A pályázat eredményeként végül *Napkirály* címmel mutatták be musicaljüket a győri Kisfaludy Színházban 1974. október 3-án.[10] Az ország egyetlen gyermekszínháza (amely a vizsgált időszakban egyedüliként törekedett ifjúsági profilra is), a Bartók Színház részére tervezték a *Várj egy órát* című musicalt, Presser Gábor közreműködésével.[11] A *Várj egy órát* viszont nem szerepel az elfogadott pályaművek között. Ugyanakkor 1973. március 31-én bemutatta a Bartók Színház Kazán István igazgató rendezésében, Békés József szövegkönyvével. A zenét azonban nem Presser Gábor, hanem Rudas Gábor jegyezte.[12] Maróti Lajos *Hippi akvárium* című regényének *A virágok gyer-*

8 Uott, 1.

9 Uott, 2.

10 OSZMI Színházi Adattár. http://szinhaziintezet.hu/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=754 (utolsó letöltés: 2017.01.03.).

11 MNL OL XIX-I-4-ff 153.d. 15. dosszié, 2.

12 OSZMI Színházi Adattár. http://szinhaziintezet.hu/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=754 (utolsó letöltés: 2017.01.03.).

mekei című musicaladaptációjával kapcsolatban a Színházi Főosztály feljegyzése pedig annyit jegyez meg, hogy „Miskolcnak ígérte, nem lesz meg". A színpadra soha nem kerülő *Virágok gyermekei*nek útja viszontagságos volt. 1974-ben a Pécsi Nemzeti Színház állította volna színpadra, de a Színházi Főosztály a Városi Pártbizottság agitációs és propaganda titkárával az évadtervről való levételről állapodott meg. Hogy a nyugati hippi kultúrát feltehetően a *Popfesztivál* mintájára bíráló mű miért nem volt bemutatható, arra három indokot említettek: nem tűnt kívánatosnak a téma megjelenítése a repertoárban, és a főhős megformálását, illetve a nyugati fogyasztói társadalom ábrázolását is vitathatónak találták művészi és ideológiai alapon.[13]

A virágok gyermekei esete megmutatja a musical szocialista kultúrpolitikában kijelölt műfaji határait: azt tehát, hogy milyen korlátok merülnek fel egy a szocialista közegben ellentmondásosnak számító olyan jelenség színpadi reprezentációja esetében, mint amilyen a nyugati ifjúsági kultúra. Déry Tibor a popfesztivált és ezen keresztül az ellenkultúra egészét erőszakosnak láttató, és azt a nyilas erőszakkal rokonító kritikája kultúrpolitikailag elfogadhatóbbnak bizonyult, mint Maróti Lajos szintén egy disszidens szemszögéből láttatott, nyers kapitalizmusbírálata. Bőgel József minisztériumi főelőadó 1974. február 29-i feljegyzése szerint *A virágok gyermekei*ben fellelhető eszmei bizonytalanságok a nyugati kapitalizmus ellentmondásainak, torzulásainak túlzó ábrázolásában mutatkoztak meg: „A szövegkönyvben (szűk praktikus szempontból) csak olyasfajta veszélyt látnék, hogy nem jó bizonyos hibákat, bűnöket, tudati tényeket, torzulásokat úgy mutatni, mintha azok ilyen gazdagságban, töménységben léteznének."[14]

A virágok gyermekei, a benne kifejeződő „ultrabalos" szemléleten túl, a minisztériumi főelőadó szerint a musical általa elképzelt műfaji szabályainak sem felelt meg: „Nem becsülöm le a showt mint műfajt, de kétségtelen, hogy egy musical többet mondhat a világról, a hippizmusról, mint egy látvány-műsor."[15]

Az új zenés műfaj esetében tehát hangsúlyozott igény volt egy drámai mag

13 MNL OL XIX-I-7-f 6. d. 18. dosszié (Kulturális Minisztérium Színházi Főosztály iratai).

14 MNL OL XIX-I-7-f 3. d. 6. dosszié,1.

15 Uott.

jelenlétére, vagyis hogy az előadás képes legyen „haladó" tartalmak (a munkásosztály kultúrájának vagy a kapitalizmus bírálatának) közvetítésére.

A csak szövegkönyv formájában fennmaradt *A virágok gyermekei* azt is jelzi, hogy egy államilag támogatott műfaj is hordozott kockázatot az alkotók számára. A mű minisztériumi bírálata az elvárásokra is rámutat. Ilyenek a világos eszmei tartalom és a főbb műfaji jellemzők betartása. A minisztérium 1974. február 15-i jelentése fontosnak tartotta hangsúlyozni, hogy „a műfajnak nem ellensége senki", és hogy a zenés színházi dráma állami támogatású fejlesztése a főbb művelődéspolitikai célok közé került:

> A hetvenes évek elején fogalmazódott meg annak szükségessége, hogy egyrészt vissza kell szorítani a kommersz színházi művek áradását, továbbá a bécsi-budapesti operettiskolák termékeinek majdnem kizárólagos jelenlétét színpadjainkon, másrészt elő kell segíteni az eszmeileg-tematikailag és művészileg értékes, fontos (ilyen műfajú) művek létrejöttét, színpadra vitelét. [...] A Színházi Főosztály vezetői, munkatársai elbeszélgettek a színházi vezetőkkel, rendezőkkel, a műfaj egyes képviselőivel terveikről, elképzeléseikről. Drámaterveket is kértek az utóbbiaktól, s minden alkalmas fórumon hangsúlyozták, hogy a műfajnak meg kell újulnia, a műfajnak nem ellensége senki, sőt a műfaj újjászületését éppen legújabb művelődéspolitikai és szociális intézkedéseink, állásfoglalásaink siettetik.[16]

A jelentésből ismételten kitűnik az operett–musical váltást célzó kultúrpolitikai szándék. De az is látszik, hogy nem a szórakoztató zenés színházi műfajok felszámolásáról van szó, hanem egy olyan feltételezett minőségi ugrást támogat a minisztérium, melynek hatására a szocialista közegre adaptált musicalműfaj elfoglalhatná helyét a szocialista kultúrában.

A felülről koordinált újabb műfajhonosító kísérletének kedvezett, hogy a magyar színházesztétika elvileg már az 1960-as évek közepétől befogadta az operettel szemben meghatározott, és egyben annak utódjaként tekintett új

16 MNL OL XIX-I-7-ff 6. d. 8. dosszié, 1.

műfajt.[17] Ahogy a szociológus és esztéta Vitányi Iván írta: „Ebben a műfajban, mint a szovjet művészet eredményei és a legjobb nyugati alkotások is bizonyítják, lehetőség nyílik haladó tartalom kifejezésére."[18]

Az 1960-as évek elején a Petőfi Színház, és annak főrendezője, Szinetár Miklós még sikertelenül próbálkozott az általa *musical comedy*nek nevezett műfaj meghonosításával. Az igazgató a Petőfi Színház alakuló társulati ülésén a kultúrpolitika musicalbarát lépését „kockázatot vállaló kedvként és fiatalos lendületről tett tanúbizonyságként" értelmezte, de egyben bizalmi gesztusként is, mivel fiatal színházi emberekre bízták a nálunk hagyományok nélküli, közönsége megteremtését váró magyar musical létrehozatalát.[19]

Ám az 1970-es évek elejére a Vígszínház musicalsikerei, mint a pályázattal azonos időben színpadra állított *Popfesztivál* vagy a későbbi (1977-es) *Jó estét nyár, jó estét szerelem* már a befogadói ízlés átalakulását és ennek következményeként a műfajjal való – az állami színházi struktúrán belüli – újabb próbálkozást jelzik. Marton László első önálló rendezése volt a *Popfesztivál*. A siker magukat az alkotókat is meglepte: nemcsak ifjúsági, hanem vegyes korösszetételű közönséget

17 Székely György színháztörténész szerint: „[A musical] olyan zenés színpadi alkotás, amelynek a realitás igényével fellépő, telje értékű cselekménye van, s amelynek az alkotó elemek: a cselekmény–ének–tánc szerves egységben forrnak össze. A realitás igényével fellépő cselekmény követelménye a visszahatás. Részben az operettek sablon-dramaturgiájára, részben pedig a fokozhatatlan pompájú, de teljesen üres revük keretmeséje, s az ebben a keretben felvonuló összefüggéstelen, vegyes stílusú »számok« kiúttalansága ellen." Dr. Székely György: „Egy új műfajról". *Film Színház Muzsika* (1960)/23, 18–19.

18 Vitány Iván: *A „könnyű műfaj"*. Budapest: Kossuth, 1965, 157. Vitányi Bernstein *West Side Story*ját, valamint a *Szabad szél* című Dunajevszkij-operettet tartotta mintának. (Utóbbit 1950-ben mutatta be a Fővárosi Operettszínház).

19 „A magyar állam páratlan merészségről, kockázat vállaló kedvről, fiatalos fantáziáról tett tanúbizonyságot, amikor olyan színházat hozott létre, amelynek nincsenek hagyományai, nincsenek kialakult módszerei, nincsen kialakult közönsége. És a színház vezetését fiatalokra bízták, megadva azt a ritka lehetőséget, hogy azt csinálják, ami szándékuk és meggyőződésük szerint igaz. [...] Egyelőre úgy nevezzük, hogy zenés színház. Ez a név persze általános és nem sokat mond. Félreértésekre is alkalmat ad, hiszen ezen a néven emlegetik az operettet, a zenés vígjátékot, és néha még az operát is. egy mindenesetre bizonyos: amit mi akarunk csinálni, az a felületes rokon vonásai ellenére sem azonos a fentiekkel." Szinetár Miklós: *Kalandjaim. Szubjektív dokumentumok*. Budapest: Magvető, 1988, 55.

tudott mozgósítani.[20] Utóbbi, úgy vélem, a televízióval szemben „gyengélkedő", és közönségét elveszítő színház számára is fontos volt, mert a beatmusical sikere azt bizonyította, hogy a színház a zenés műfajok korszerűsítése révén „kaphat erőre". A minisztérium Színházi Főosztálya feltehetőleg ennek nyomán is írhatta ki a pályázatot.

A pályázat fázisai, a támogatás és kontroll formái

A musicalpályázat előkészítése az 1972–73-as évadban történt: az Írószövetség és a Magyar Zeneművészek Szövetsége Szórakoztatózenei Szakosztályának segítségével indult meg a pályázók toborzása. Tanácsadó testület létesült a korabeli kulturális elit tagjainak: Békés András (a Magyar Állami Operaház rendezője), Sándor János (a Szegedi Nemzeti Színház főrendezője), valamint Bolba Lajos (a Magyar Rádió Szórakoztatózenei Főosztályának vezetője) részvételével. Illés Endre prózaíró az Írószövetséget, Vámos László, a Fővárosi Operettszínház főrendezője pedig a Színházművészeti Szövetséget képviselte a testületben. A Kulturális Minisztérium Színházi Főosztályának részéről Malonyai Dezső főosztályvezető, Szabó István osztályvezető, valamint Bőgel József főelőadó és Csoma Sándor dramaturg voltak a delegáltak. A testület az 1973. június 22-én tartott ülésén jelölte ki a támogatásra érdemesnek ítélt tizenhét szerzőcsoportot, a megírandó műveket pedig egyenként 40 000 forint támogatásban részesítették. A kultúrpolitika tehát nemcsak diktátummal, hanem komoly szerzői szponzorációval is ösztönözte az újítást. Az összeg felét szerzői előlegként fizették ki valamennyi, a pályázat keretében támogatott alkotói csoportnak. A második részletet pedig az érintett színházak és a szerzőcsoportok közötti szerződés megkötését, illetve

20 „Ebben egyre nagyobb és fontosabb kérdőjel volt, hogy milyen legyen majd a zene, mert éreztem: zenés darabnak kell lennie, valamint egyfajta csoportszínházi darabnak, amely akkor forradalmi dolognak számított, mert korábban nem volt ilyen a magyar színházi életben. [...]Ez a darab mint egy mágnes vonzotta a fiatalokat, rengetegen jöttek. De egyébként elkezdett megmozdítani mindenféle generációt és egészen különleges siker volt, ami egyrészt nyilván összefügg azzal, mikor történt, milyen történelmi idő volt akkor Magyarországon, de talán azzal is, hogy a *Képzelt riport* nagyon erőteljesen megfogalmazta mindazt, ami abban az időben a magyar fiatalság fejében volt a saját életével kapcsolatban." *A színház a művelődés zászlóvivője*. Tóth Eszter interjúja. http://www.kultura.hu/szinhaz-muvelodes (utolsó letöltés: 2016.12.26.).

a bemutató dátumának kitűzését követően kapták meg az érintettek. A tervgazdasági szemléletre utal, hogy játszóhelyet is kijelöltek a még el sem készült pályamunkák számára. E jórészt vidéki színházaknak „műhelymunkájuk által nyújtott segítségnyújtással" is támogatniuk kellett a készülő darabokat.[21] A pályaművektől a minisztérium deklaráltan elvárta a kortárs tematikát és a társadalmi problémák szocialista szempontú kritikájaként értelmezhető mondanivalót:

> A legfontosabb persze, hogy gondolatilag, tematikailag is értékes, sőt újszerű legyen a pályázat eredménye. Ebben sem lesz hiány, mert a választott és elfogadott témák nyolcvan százaléka mai: van munkás, akad parasztfiatalokról szóló, készül a cigányéletforma válságáról, vidéki kiskirály basáskodásának végéről, különböző tudatmaradványok kifigurázásáról zenés színházi dráma.[22]

A musical éppen társadalomkritikus jellegénél fogva különbözött volna az operettől, hiszen az utóbbi sosem vitatott meg kortárs társadalmi problémákat realisztikus stílusban, legfeljebb ironikusan érintette ezeket.

A jelentés felsorolta a támogatott szerzői teameket és produkciókat. A tizenhét elfogadott pályaművet összevetettem az OSZMI Színházi Adattárának vonatkozó adataival, hogy következtetést vonhassak le a musical-bevezetési kísérlet sikerességét illetően.

Miként az 1. táblázatból látszik, összesen nyolc tervből lett végül bemutató, ez az összes pályaműhöz viszonyítva a pályázat 47 százalékos eredményességét mutatja. A musicaleket bemutató színházak közül csak a Fővárosi Operettszínház volt budapesti intézmény. Az újítónak deklarált musicalnek a vegyes műfajú vidéki színházakat kellet megcéloznia, hogy azokban felváltsa a szinte kötelező jelleggel műsorra tűzött, népszerű, ám a minisztériumot irritáló operetteket. Néhány pályamunkát csak pár évvel később mutattak be. Ide tartozott a krimi műfaj-paródiájaként íródott *De ki lesz a gyilkos?*, a populáris médiakultúrát karikírozni kívánó *Bulvár*, a vezetők és beosztottak kapcsolatát groteszk ábrázolással bíráló

21 MNL OL XIX-I-7-ff 6. d. 18. dosszié.

22 Uott.

	Szerző – cím	Bemutató helye	Bemutató
1.	Szabó György–Baranyai Ferenc–Behár György: *A fekete rózsa*	Kaposvár, Csiky Gergely Színház	1974.02.22.
2.	Csemer Géza–Szakcsi Lakatos Béla: *Piros karaván*	Fővárosi Operettszínház	1974.03.16.
3.	Padisák Mihály–Hajnal István–Balázs Árpád: *Engedetlen szeretők*	Békés Megyei Jókai Színház	1974.10.25.
4.	Urbán Ernő–Vujicsics Tihamér: *Ave Caesar!*		
5.	Györe Imre–Borgulya András: *Johanna*		
6.	Őrsi Ferenc–Fülöp Kálmán –Wolf Péter: *Napkirály*	1.Győri Kisfaludy Színház 2. Békés Megyei Jókai Színház	(1.) 1974.10.03. (2.) 1974.12.13.
7.	Száraz György–Kormos István–Aldobolyi Nagy György: *Pincebuli*	Győri Kisfaludy Színház	1977.05.13.
8.	Pándy Lajos–Tomsits Rudolf: *Eladó egy királyság*		
9.	Kárpáthy Gyula–Kormos István–Daróczi Bárdos Tamás: *Bábel*		
10.	Baranyai Ferenc–Szokolay Sándor: *Mátyás bolondja*		
11.	Szakonyi Károly–Gyurkovics Tibor: *De ki lesz a gyilkos?*	Kecskeméti Katona József Színház (prózai változat)	1977.03.25.
12.	Görgey Gábor–Stark Tibor: *Bulvár*	Kecskeméti Katona József Színház (prózai változat)	1980.11.14
13.	Hubay Miklós–Mihály András: *Mamma-manna*		
14.	Török Tamás–Daróczi Bárdos Tamás: *Jövő ezred reménye*		
15.	Galambos Lajos–Patachich Iván: *Görög történet*		
16.	Müller Péter–Berki Géza: *Búcsúelőadás*	Győri Kisfaludy Színház Kaposvári Csiky Gergely Színház	(1.) 1978.05.19. (2.) 1983.05.06.
17.	Cserhalmi Imre–Fülöp Kálmán–Wolf Péter: *Dunaparti ballada*		

1. táblázat

Pincebuli, valamint a Mussolini végnapjait cirkusz-színházi keretek közé helyező *Búcsúelőadás* is. A *Pincebuli* kivételével az említett művek prózai változata került színpadra. A felbukkanó tematikák tabuhatárait vizsgálva érdemes utalni rá, hogy a Prágai Tavasz leverését követően már nem azok a társadalmi ellentmondások jelentek meg, melyek a hatalom és az értelmiség közötti párbeszédben artikulálódtak az 1960-as évtizedben. Nem esik szó a pályaművekben a szegénységről (Kemény István kutatásai), az értelmiségnek a munkásokénál kedvezőbb pozícióiról (Konrád György és Szelényi Iván felmérései), vagy a szocialista demokrácia kérdéseiről (Hegedűs András szociológiai kutatócsoportja).

A minisztérium 1974. szeptember 27-i beszámolójában tájékoztatott a pályázat negyedévi állásáról. A beszámoló számba vette, hány bemutatóra került sor, mely készülő pályaművön kell még javítani, illetve mely bemutatók kerültek veszélybe. Ekkorra a később be nem mutatott művek közül a Szent Johanna-történetet ironikus, vásári keretben feldolgozó *Johanna*, a kortárs magyar munkásfiatalokról szóló *Dunaparti ballada*, a múlthoz kapcsolódó tudatmaradványokat bíráló *Eladó egy királyság*, és a Mátyás király-anekdotákat feldolgozó *Mátyás bolondja* librettója már kész volt.

A túlméretezett helyi mulatozásokat, ünnepléseket pellengérre állító *Ave Caesar!* bemutatója a szerző, Urbán Ernő halála miatt került veszélybe. A spanyol polgárháború nemzetközi brigádjai előtt tisztelgő *Bábel* librettója talán tabutéma jellege miatt sem készült el, a magyarországi görög kolónia életének tragikus eseményeit tárgyaló *Görög történet* librettója pedig állítólag elveszett a Pécsi Nemzeti Színházban, és a szerzőnek sem maradt belőle példánya.[23]

A pályázat értékelése a pártvezetésben

A minisztérium és a párt álláspontjának esetleges, a korban már nem kizárt apró különbségit kutatva érdemes utalni rá, hogy az MSZMP KB Kulturális Alosztálya is foglalkozott a minisztériumi pályázattal. Egy 1974. április 3-án keletkezett feljegyzés kritizálta a pályázat lebonyolítását, illetve megkérdőjelezte a musical műfaj társadalomkritikai felhasználhatóságát:

23 MNL OL XIX-I-7-f 6.d.

> A musical-darabok tematikájában is mutatkozik vitatható törekvés. Sok százalékuk mai témát dolgoz fel, s ennek során visszás társadalmi jelenségeket bírálnak (kiskirálykodás, vezetők és vezetettek problematikája; Müller Péter és Berki Géza Mussolini végnapjairól [?] készít „cirkusz-musicalt" stb.). Nem a bíráló-kritizáló szándék kérdőjelezhető meg, hanem a musical-műfaj illetékessége ebben a témakörben.[24]

Problematikusnak találták, azt is, hogy a viszonylag nagy összegű – a tizenhét szerzőcsoportnak kollektívánként kifizetett 40 000 forintos – pályadíjak sorsáról egy írásban nem rögzített eszmecsere alapján döntöttek, illetve, hogy a minisztérium nem nyújtott be indoklást az egyes musicaltervek elfogadásával kapcsolatban. A Kőháti Zsolttól származó vélemény szerint a musical kevésbé volt elfogadott „pártvonalon", mint a kulturális minisztériumban. Feltételezem, hogy a Kulturális Alosztály szívesebben szánt volna a musicalnek egy, az operettére emlékeztető tisztán szórakoztató szerepet.[25] (A haladó jelleget ebben az esetben feltehetőleg a munkáshátterű szereplők és a rendszerkonform üzenetek testesítették volna meg.)

A pályaművek dramaturgiai és tematikus jellemzői

A továbbiakban a két leggazdagabb dokumentációval rendelkező pályaművel, a *Piros karavánnal* és a *Napkirállyal* kapcsolatos minisztériumi álláspontot fogom bemutatni. Célom annak feltárása, hogy a Színházi Főosztály elvárásait mennyiben igazolták a librettók, illetve az előadások, de kérdésként fogalmazódik meg az is, hogy milyen politikai vagy esztétikai problémák merültek fel az új műfajjal kapcsolatosan.

A Csemer Géza librettista és Szakcsi Lakatos Béla zeneszerző együttműkö-

24 MNL OL 288.f 36. cs./1974 21. ő. e. (Magyar Szocialista Munkáspárt dokumentumai).

25 Megjegyzendő, hogy az 19. századi operett is gyakorolt áttételes vagy szatirikus társadalomkritikát. Lehár *Víg özvegye* vagy Strauss *Denevérje* az osztályellentéteket állította pellengérre, de az operett politikai kritikát is gyakorolt: a bürokrácia és a rendőrség is célponttá vált, utóbbi szintén *A denevér* esetében. Csáky Moritz: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség: Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról.* Budapest: Európa, 1999, 62.

désében készült *Piros karavánt* Vámos László rendezésében 1974. március 16-án mutatta be a Fővárosi Operettszínház, és az 1977–78-as évadig tartotta műsoron. A szerzők *musical tragedy*ként, vagyis tragikus musicalként határozták meg a műfajt. A mű emellett a „cigányélet és vízió két részben" megjelölést kapta. A roma hátterű szerzők cigányfőszereplőket felmutató musicaljének létrejöttét kulturális emancipációs szándékok motiválhatták egy olyan rendszerben, ahol a közbeszéd és a hivatalos politikai gyakorlat is represszív módon viszonyult a roma kultúrához. Ennek eklatáns példája a romák kulturális szervezetének fokozatos megszüntetése volt.[26] A cigányság hivatalos megítélését az MSZMP 1961-es, romákra vonatkozó párthatározata deklarálta: „A cigánylakosság felé irányuló politikánkban abból az elvből kell kiindulni, hogy [a cigányság] bizonyos néprajzi sajátosságaik ellenére sem alkot nemzetiségi csoportot."[27]A nemzetiségként való elismerés hiánya is akadályozta érdekvédelmi és kulturális szervezeteik létrehozatalát. A korabeli politikai trend a cigány kultúra és identitás visszaszorítását célozta. A romák csak a társadalmi szervezeteken (Hazafias Népfront, KISZ, Magyar Nők Országos Tanácsa) keresztül szerveződhettek.

Sághy Erna, a magyarországi cigánypolitikát tárgyaló cikkében megjegyzi, hogy a párthatározat adós maradt a romák társadalmi csoportként való meghatározásával. A cigány nyelvet – ahogy tágabb értelemben a cigány kultúrát – a társadalmi elkülönülés eszközének tartották. Mivel a romákkal kapcsolatos fő politikai feladat épp társadalmi elkülönülésük megszűntetése volt, speciális kultúrájuk ápolását sem támogatta a hatalom.[28] Az 1961-es párthatározat szerint a cigányok saját életmódjuk foglyai:

26 Az 1957-ben László Mária vezetésével megalakult Magyarországi Cigányok Kulturális Szövetsége kulturális főprofillal rendelkezett: elsődleges célja a cigány kultúra fejlesztése volt A Moszkvai Cigány Színház példájára hivatkozva a szervezet felvetette egy cigány színpad alapításának lehetőségét, cigány színpadi szerzők műveinek bemutatását javasolva. 1958-ban eltávolították László Máriát a szövetség éléről, majd 1961-ben megszüntették a szervezetet. Sághy Erna: „Cigánypolitika Magyarországon az 1950-es, 1960-as években". *Múltunk* (2008)/1, 282.

27 „A cigánylakosság helyzetének megjavításával kapcsolatos egyes feladatokról. Az MSZMP Politikai Bizottságának határozata". 1961. június 20. In: Mezey Barna (szerk.): *A magyarországi cigánykérdés dokumentumokban 1422–1985.* Budapest: Kossuth, 1986, 242.

28 Sághy, *Cigánypolitika*, 302–303.

> A szülők általában nem fordítanak gondot a gyermekek tanulására, otthonukban pedig általában a tanulás elemi feltételei hiányoznak. Ez annál súlyosabb, mivel a fő figyelmet éppen a cigányfiatalok nevelésére kell fordítani, őket kell mielőbb kivonni a cigány életmódból.[29]

Értelmezésem szerint a hatalom a romák társadalmi beilleszkedésének problémáit etnikai meghatározottságú életmódkérdésként kezelte, abból a feltételezésből kiindulva, hogy „a múltból itt maradt", retrográdnak minősített életmódjuk felszámolásával asszimilációjuk megvalósíthatóvá válik. A rasszista színezetű asszimilációs politika fő célpontjai a gyermekek és az ifjúság voltak: az ő esetükben találták a leghatékonyabbnak a többség életmód-modelljei átvételének lehetőségét.

Az 1961-es párthatározat szellemiségének ismeretében nem meglepő, hogy a Kulturális Minisztérium 1974. március 19.-én Bőgel József főelőadó tollából kelt feljegyzése bizonytalanságot mutat a *Piros karaván*nak a cigány népköltészetet, cigányzenét, hagyományos cigány táncokat megjelenítő elemei megítélésével kapcsolatban. A jelentés szerzője szeretné ezeket egy egységes kultúrkincs elemeinek tekinteni, de zavarban van amiatt, hogy a hivatalos álláspont szerint nem egységes kultúráról, hanem retrográdnak tartott életmódról van szó:

> Furcsa módon azt is bizonyítják, hogy az életformán kívül másról is van szó a cigányok esetében (nem értek hozzá, nem vagyok szakember, a politikai fegyelem is köt), de nem vitás, hogy egy évszázadok alatt szétverődött hajdani nép, nemzetiség elsüllyedt és mégis itt–ott felbukkanó, továbbfejlődő kultúrkincsei ezek; a nép – szemben Csemer és Vámos nyilatkozataival – valóban nincs ma már, nem egységes, inkább csak életforma, de a kulturális kincs mutatja a hajdani közösség költészeti és egyéb vonulatait.[30]

29 Mezey, *A magyarországi cigánykérdés*, 241.

30 MNL OL XIX-I-7-f 6.d. 18. dosszié.

A főelőadó a kultúrát inkább az életmóddal azonosítaná, de a párthatározattal összhangban lévő, eszmeileg világos képet kell alkotnia a romákról, pontosabban a musicalbeli reprezentációjukról. A szerzőpáros etnikai és kulturális alapú megközelítését Bőgel nem tartja – nem tarthatja – érvényesnek. Noha elismeri, hogy „költők, festők, szociográfusok, ciganológusok, pedagógusok adták közre műveiket, írásaikat, tervek születtek akár egy cigányszínház létrehozatalára is", a kultúra vagy életforma dilemmájában az 1961-es párthatározatot tartja érvényesnek:

> A Párt állásfoglalása világos: nem nemzetiség, nem egységes nyelvű-kultúrájú népcsoport, igazában életforma, rétegéletforma a cigányság, s fontos feladatunk, hogy ennek az ijesztően alacsony színvonalú életformának véget vessünk, munkába állítással, társadalmi befogadással, segítséggel, teljes egyenjogúsítással, magas szintű kultúrálódással. Mindehhez kívánt a *Piros karaván* hozzászólni.[31]

Bőgel értelmezésében a *Piros karaván* a romák állami szintű fejlesztéséhez nyújt támogatást, hiszen az 1961-es párthatározatba foglalt „értékek" mellett köteleződik el. Tehát nem a cigány kultúrkincs megőrzését tartja szem előtt, hanem a romák emancipációs törekvéseit és a „retrográd" hagyományaik feladását, s ezzel a „haladó" szocialista kultúrába való belépésüket támogatja. Mire utal a librettó? Megfelel-e Bőgel elvárásainak, s ha igen, milyen dramaturgiai eszközökkel éri ezt el?

A *Piros karaván* egy faluvégi cigánytelep életét mutatja be a Rákosi-korszakban. A történet szerint az államszocializmus asszimilációs politikája válaszút elé állítja a roma közösséget: az ősi cigánytörvény szerint éljenek, vagy feladják függetlenségüket, és a szocialista társadalom munkakényszerének engedve az állami jogrend alá vessék magukat. Vorza, az idős cigányasszony és fia, Káló képviselik a cigánytörvényt, míg a többségi társadalomba való beilleszkedés szándékát Bánó, a cigányrendőr, Básti, a párttitkár, valamint a kitelepített egykori ügyvéd, Szent Péter képviselik. A két törvény összeütközése tragédiákhoz vezet: Bánót megölik a telepiek, Káló hűtlenkedő felesége pedig a cigánytörvényt követve öngyilkos

31 Uott.

lesz. Ezt követően a roma közösség feladja ellenállását, annak ellenére, hogy a szocialista társadalomba való beilleszkedésük elé még akadályokat gördítenek a többségi társadalom előítéletei.

A minisztériumi főelőadó szerint a romák sérelmeit egyszerre okozták a Rákosi-korszak úgynevezett „torzulásai", de egyben „életmódjuk makacs fenntartása" is:

> A művet most már a Fővárosi Operettszínház színpadán is látva megállapíthatjuk, hogy ez az új musical egyrészt a cigányság sérelmeit kívánta bemutatni, az ötvenes évek elejére helyezve a történetet. E sérelmek önmaguk hibáitól még csak fokozódtak, és fokozódnak, erre utal a korlátoltságból, babonából, előítéletből származó tragikus eseménysorozat, több szereplő fizikai megsemmisülése, illetve „forgalomból való kivonása". De okozták e sérelmeket az alapjában jó szándékú intézkedések torz, merev végrehajtási módozatai is, s ez már az ötvenes évek első felének egyes politikai, társadalmi tendenciáira utal.[32]

A Kádár-korszak kultúrpolitikája engedélyezte az ötvenes évekkel való szembenézést, bár erre leginkább csak a filmek nyújtottak lehetőséget.[33] Ez alapján azt mondhatjuk, hogy a Kádár-rendszer tanult a Rákosi-korszak hibáiból, és azok korrekciójára törekedett. A *Piros karaván* támogatja a Kádár-rendszernek az önmagát elődjétől részben elhatároló önképét: a cselekmény szerint az 1950-es évek állami gyakorlatai (munkakényszer, a ló-kereskedés felszámolása a mezőgazdasági kollektivizálás révén) súlyosbították a romákat érintő, politikai rendszereken átívelő társadalmi kirekesztést. A minisztériumi főelőadó szerint azonban a romák sérelmeinek oka nem elsődlegesen a többségi társadalom felől érkező diszkrimináció, hanem a Rákosi-korszakban a teljes lakosságot sújtó intézkedések voltak.

A feljegyzés pozitívan értékeli a *Piros karavánban* a többségi társadalomnak

32 Uott.

33 Bíró Yvette: *A hetedik művészet.* Budapest: Osiris, 2003; Zalán Vince (szerk.): *Magyar filmrendezőportrék.* Budapest: Osiris, 2004; Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek: A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között.* Budapest: Kijárat, 2015; Tóth Klára (szerk.): *53 magyar film: Hyppolittól a Sátántangóig.* Budapest: Magyar Művészeti Akadémia, 2015.

tulajdonított – valójában állami szándékokat takaró – úgynevezett „tiszta szándékot" és az ezt megjelenítő figurákat, a cigányrendőrt és Szent Pétert:

> A tiszta szándék kétszer derül ki egész világosan: az első rész végén a cigányrendőr szájába adott monológgal, másodszor pedig az utolsó jelenetben, Szent Péter intelmei által. Lényegében mindkét szereplő arra figyelmezteti a cigányságot nagyon határozottan, hogy életformájuk fenntartása pusztulásba taszíthatja őket, s nekik is „oda kell valamit tenni a szocializmus asztalára".[34]

Az irat szerzője úgy véli, hogy ez a két szereplő jeleníti meg az 1961-es párthatározat szellemében fogant cigánypolitikát. Eszerint nem elég az állami szándék a „cigányéletmód" felszámolására, az erre való hajlandóságnak a romák között is meg kell fogalmazódnia. Szent Péter – aki a volt uralkodó osztály kitelepítést is megélt tagja – így buzdítja változásra a romákat, egy rasszizmusról árulkodó „elszólás" formájában: „Itt már terítve van az asztal nektek, de nem raktok rá semmit. Rakjatok ki magatoknak húst, káposztát, cigánybodagot. Tartsátok meg az arcotokat, de előbb mossátok tisztára."[35]

Szent Péter „kinyilatkoztatása" szerint a szocializmus alapjait már lerakták, és immár a romákon múlik, hogy élnek-e a társadalmi felemelkedés lehetőségével. Szent Péter talán kevésbé szigorú velük, mint a párt: a cigányok identitásukat, kultúrájukat megtarthatják, de mind higiéniás viszonyaikon, mind pedig szimbolikus értelemben „piszkos" kultúrájukon sürgősen változtatniuk kell „arcuk tisztára mosásával".

Bánó, a cigányrendőr is elítéli a túlnyomórészt a romákkal társított gyakorlatokat: „Hogy lopni jártok a városba, szeditek a csikkeket, hogy kapjátok a tüdőbajt? Mit szívsz te büdös cigány? A mások nyálát. Koldultok, mit értek el vele? A láncot, a börtönt."[36]

34 MNL OL XIX-I-7-f 6.d. 18. dosszié,1.

35 OSZK (Országos Széchenyi Könyvtár) SZT MM 4594. Szakcsi Lakatos Béla–Csemer Géza: *Piros karaván. Cigányélet és vízió két részben (musical tragedy).* 100.

36 OSZK SZT MM 4594, 54.

A cigányrendőr arra hívja fel a telepiek figyelmét, hogy az új társadalmi rendben önmaguk megalázása („szeditek a csikkeket") már nem az egyetlen lehetőség: szakítani lehet és kell is ezzel a gyakorlattal. A koldulásért kiszabott börtönbüntetés nem szegényellenes intézkedésként jelenik meg, hanem olyan jogos szankcióként, amit el lehet kerülni (feltehetőleg a TSZ-beli munkavállalással). Mindkét szereplő – politikai álláspontokat megszólaltató figuraként – azt üzeni a telepieknek, hogy saját hibájukból nem tudnak élni az államszocializmus nyújtotta lehetőségekkel. Ezt az üzenetet a musical nézője értelmezheti úgy, hogy a deviáns megélhetési módszerek, vagy az alacsony higiéniás szint személyes döntés eredménye, és nem az elnyomott kisebbségi lét következménye.[37] Ugyanakkor a librettó nem hallgatja el a romákkal szembeni előítéleteket, ami a fabulában a legeklatánsabban a kocsma faji diszkriminációs gyakorlatában mutatkozik meg a cigányoknak fenntartott poharak révén.

A szerzők igyekeztek megtörni a porajmosszal, a cigányholokauszttal kapcsolatos elhallgatást is, ez a próbálkozás azonban nem talált kedvező fogadtatásra a Kulturális Minisztériumnál. A musical második képében, az úgynevezett fertőtlenítő-jelenetben az erőszakos fürdetési kampányok jelennek meg, mégpedig a haláltáborok elgázosító fürdőivel párhuzamba állítva. Vorza, a cigányasszony így kommentálja fiának a megalázó eljárást: „Az apádat, amikor még kicsi voltál, halálra fürdették." Erre Bánó, a cigányrendőr közbeszól, hogy „az más volt, ez most kommunizmus".[38]

A Kulturális Minisztérium 1974. március 22-én keletkezett feljegyzése szerint a fertőtlenítő-jelenet nevetségessé teszi a vészkorszakot, és nem tartható a

37 Csalog Zsolt a Kádár-korszak 1980 előtti cigánypolitikáját tárgyaló tanulmányában szociálpszichológiai kísérletekre hivatkozva azt állítja: „a kisebbségi problémák szenvedő alanyának egyik természetes ösztöne, hogy magában keresse a hibát, de amint megpróbálja magáévá tenni a többség kritikáját és követeléseit, azonmód kiderül: a másik fél viselkedése ettől nem változik és legfeljebb a »na ugye, tudnátok, ha akarnátok! de már előbb kellett volna« gesztust hívhatja ilyen úton elő." Csalog Zsolt: „Cigánykérdés Magyarországon 1980 előtt". In: Réz Pál (szerk.): *Bibó emlékkönyv II.* Budapest–Bern: Századvég Kiadó–Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, 1991, 286.

38 OSZK SZT MM 4594, 10.

náci népirtás valamint az 1950-es évekbeli közegészségügyi gyakorlatok közötti párhuzam:

> Furcsa rendezői ötlet a fertőtlenítés (azaz: fürösztés) alkalmával a *Nabucco* szabadságkórusának a megidézése. A koncentrációs tábor eszméjének idekeverése és azonosítása az ősi piszokkal (mint szabadság-szimbólummal) és annak lefürdetését végző egészségügyiek módszereivel, ellenkező hatást ér el, nevetségessé válik, ebbe vész bele – többek között – Vorza figurája.[39]

A minisztériumi jelentés készítőjének ellenérzéseit az válthatta ki, hogy a musicalben a korrekcióra szoruló, ám alapvetően jó szándékú államszocializmus egy figura szólamában azonos platformra került a nácizmussal.

A Kulturális Minisztérium korábbi, március 19-én keletkezett feljegyzése szerint is túlságosan kiélezett a cigány-magyar ellentét az előadásban, ábrázolása finomítást igényel. A finomítást a szerző a musical majdani exportképességéhez is szükségesnek tartja, de elkerülendőnek nevezi a közönség esetleges zavarát, ellenérzését is:

> Azt már a nyilatkozatok alapján is megfigyeltük, hogy túlontúl nagy hangsúlyt fog kapni a zárt életformában élők sérelem-komplexusa. Az az érzésem, hogy valamivel kevesebbet kellene hangoztatni a magyar-cigány ellentétet, s akkor eszmei vonatkozásban még tisztább, és egyetemesebb lehetne a *Piros karaván* mondanivalója, önértéke, és exportálhatósága (mert ez sem mindegy ennél a témánál és ennél a nagyszerű erőfeszítésnél).[40]

A kádári munkásállam a különböző társadalmi rétegek homogenizálására törekedett, és ebből a szempontból sem lehetett szerencsés, hogy a musical a partikularitás, a kényszerű különállás hangsúlyozásával az állami asszimilációs politika kudarcára tett utalást. Az, hogy az irat szerzője eltúlzottnak tartja a va-

39 MNL OL-XIX-I-7-ff 6.d. 2.

40 Uott.

lóságfeltárást, némiképpen ellentétben áll azzal, hogy a librettó legnagyobb érdemének éppen a kemény, verista, sőt naturalista jellegét tartotta.[41] A produkció exportképességével kapcsolatos aggodalmat cáfolta a győri Kisfaludy Színház 1978-as csehszlovákiai vendégjátéka, ahol a *Piros karaván* közönségsikert aratott.[42]

A győri Kisfaludy Színház 1974. október 3-án mutatta a be a szintén musicalpályázatra írott *Napkirályt.* A szövegkönyv szerzője Őrsi Ferenc, a *Tenkes kapitánya* írója, a dalszövegeké Fülöp Kálmán, a zeneszerző Wolf Péter volt, a rendező pedig Hortobágyi Margit. Még ugyanabban az évben, a bemutatót egy utánjátszás követte december 13-án a Békés Megyei Jókai Színházban, Udvaros Béla rendezésében.

A szerzőcsoport pályaművét a Kulturális Minisztérium úgy jellemezte, hogy az egy „vidéki kiskirály tündöklésének és bukásának modern formájú-dramaturgiájú története".[43]A musical pellengérre állította, ahogy a korban egyes középkáderek saját gazdagodásuk céljára használták a rájuk bízott közvagyont, és esetenként dinasztiaalapítási kísérletekbe kezdtek. Olyan ironikus beszélő neveket találunk a műben, mint az állami pincészet igazgatója, Ádáz Lajos (Ádáz elvtárs, a Napkirály), az őt a felső pártvezetés előtt leleplező Mond Dénes író, vagy Lux elvtársnő, aki mint fény az éjszakában, a felső pártvezetés helyes és igazságos eljárásait jeleníti meg.

A történet szerint Ádáz elvtárs fia, Ádám szembehelyezkedik apjával, és ahelyett, hogy elfogadná az apja által szerzett állást az erdőgazdaság jogügyi osztályán, a jóval kevesebb fizetéssel járó tanársegédi állásban marad az egyetemen. A fiú egyetemista barátai – az értelmiségi valóságfeltáró szerepének megfelelően – fényképekkel leplezik le a vadászházban zajló tivornyákat. Mond Dénes író leleplező cikkének köszönhetően Lux elvtársnő eltávolítja Ádáz elvtársat a pincészet éléről, a kor szokásainak megfelelően „felfele buktatva" őt. Nem derül fény Ádáz elvtárs további karrierútjára, mert Lux elvtársnő, arra a kérdésre, hogy hová helyezik át, csak arról értesíti őt és a közönséget is, hogy „följebb".

41 Uott.

42 MNL OL XIX-I-7-dd 13. d. (Tóth Dezső miniszterhelyettes iratai).

43 MNL OL XIX-I-7-ff (Vegyes anyagok).

A musical a szocialista elitet egyéni előnyökhöz juttató társadalmi gyakorlatokat karikírozta. Szó esett a szolgálati Volvo egyéni – alkalmi légyottoknak helyt adó – használatáról, valamint az osztrák és nyugat-német vendégek valutával megfizetett vadászatairól is. Ez a gyakorlat csak 1974-ben vált irányított kritika célpontjává, noha Majtényi György *K-vonal. Uralmi elit és luxus a szocializmusban* című könyve szerint a belügy már 1954 óta engedélyezte a bérvadászatot a nyugati vadászok részére. Helyenként a vasfüggönyt is átvágták, a kényelmes vadászat biztosítása érdekében.[44] A darab kritizálta a mások zsarolását célzó önkéntes adatgyűjtést is. A vadászlak „kultúrosa", Rózsa – aki Mond Dénes megbuktatására gyűjt terhelő adatokat – így énekel: „Én előttem nincs titok, mert mindenfélét felírok, évek óta gyűlnek ott az adatok. S mert a papír nem felejt, a dosszié sok kincset rejt."[45]

Az általam feltárt dokumentumok alapján úgy tűnik, hogy a minisztérium nem találta problematikusnak a középkáderek haszonszerző gyakorlataira vonatkozó kritikát. Hiszen a közvagyon egyéni célú felhasználása (fusizás), a személyes kapcsolatokon keresztül történő elintézési módok vagy a munkahelyi hangulatjelentések gyakorlatai más társadalmi csoportokat (akár gyári munkásokat) is érintettek.

A minisztérium 1974. december 23-án Kovács Tivadar, a főosztály előadójának tollából kelt feljegyzése arról tanúskodik, hogy a nemzedéki ellentétek kiélezett ábrázolása elkerülendő volt. S ehhez az igényhez Udvaros Béla rendezése alkalmazkodott is:

> Mint minden utánjátszás esetén, most is, a mű dramaturgiailag (zenedramaturgiailag is) feszesebb lett, olyan jelenetek és zeneszámok kerültek be, amelyek egyértelműen ábrázolják, hogy itt nem nemzedéki ellentétről, a hajdan a fényes szeleket énekelve a világot megforgató, de ma már kispolgáriságba merült öreg és az őt „kinyíró" fiatalok ellentétről van szó. Hanem arról, hogy egy tehetséges ember „rossz" környezetbe kerülve, a bennünk, mindannyiunkban meglévő „bocsánatos" emberi rossztulajdonságok az egész társadalom érdekeit sértő majdnem bűnökké fajulnak. [...] A fiatalok halvány szereplése részben gyakorlatlanságaikból ered, részben abból a rendezői szándékból, nehogy nemzedéki ellentét kerekedjék a színpadon.[46]

A minisztériumi főelőadó értékelésében is hangsúlyozza, hogy nem a kádernemzedékek szembenállása a lényeg, hanem az, hogy a fiatalok rádöbbentik Ádáz elvtársat a szocialista erkölcs fontosságára. Hogy ez a nemzedéki kérdés a korban mekkora tabu volt, arra utal a KISZ KB Kulturális Osztályának az ifjúság helyzetéről szóló 1969. szeptember 15-i jelentése is. A KISZ KB helytelen és burzsoá nézetté nyilvánította azt a felfogást, amely „a nemzedéki ellentét folyamatos kiéleződésében látja az ifjúság sajátos problematikáját megjelenni".[47] A KISZ álláspontja szerint a látszólagos ellentétek mögött az áll, hogy „minden generációnak más és más alapélmény jutott (a háborútól a divatig)". A határozat végső következtetése mégis az, hogy

> a különbség egy közös célokat követő társadalomban – helyes kezelése esetén – legfeljebb az adott történelmi szakasz sajátos színezője, de nem bír meghatározó jelleggel, ezért a nemzedéki ellentétek kiéleződését hangoztató nézetekkel szemben határozottan harcolni kell.

Valójában azonban színházi viszonylatban hangsúlyos nemzedéki ellentétként jelentkezett ekkoriban a vidék-főváros konfliktus, tehát a fiatal kaposvári rendezők és az Aczél György által 1957 után kinevezett pesti színigazgatók színházeszményének szembenállása. A *Sirály* 1971-es kaposvári előadása épp a művészgenerációk nemzedéki szembenállását vetette fel. A *Napkirály* idealista

44 Majtényi György: *K-vonal. Uralmi elit és luxus a szocializmusban*. Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2010, 84.

45 OSZK SZT MM 4592. Örsi Ferenc–Fülöp Kálmán–Wolf Péter: *Napkirály*. 65.

46 MNL OL XIX-I-7-f 6.d. 1.

47 *Jegyzőkönyv az Intéző Bizottság 1969. szeptember 15.-i üléséről. IB/16/2 ülés. Jelentés az ifjúság helyzetéről, a Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség munkájáról és feladatairól (Vitaanyag)*. PIL (Politikatörténeti Intézet Levéltára) 289.f./3/269. ő. e.

és tiszta, az apák nemzedékével szigorú fiataljai megvetik a musical által is pellengérre állított hatalmaskodást és urizálást:

Ádám: Ez az élet, ez az életforma, ahogyan ti éltek, önáltató hazugság!

Ádáz (fellobban): És ti hogyan éltek? Mindent ócsároltok, mindent szétziláltok!

Ádám: Apa, bennünket gyökeresen más szemlélet választ el tőled.[48]

Mivel a minisztérium úgy értékelte, hogy a musical nem törekszik generációs ellentétek hangsúlyos ábrázolására, az az ifjúsági közönség számára is ajánlottá vált: a humoros és a fiatal szereplők dalaival, illetve táncával kísért zenés játékot a Győri Kisfaludy Színház 1974–75 évadjának első féléves műsorterve az ifjúsági előadásként bemutatandó produkciók közé sorolta.[49] Ennek a jegybevétel szempontjából is jelentősége lett, hiszen bérletes közönség tekintette meg a darabot.

Összefoglalva azt mondhatjuk, hogy az 1972–73-as musicalpályázat kétségkívül hozzájárult a szórakoztató zenés dráma (főként) vidéki térnyeréséhez, megismertetéséhez és elfogadásához, ám az kérdéses, hogy az operettől sikerrel fordította volna el a közízlést.

Az MSZMP Kulturális Alosztályának 1974. április 3-i feljegyzése is kudarcot előlegezett meg:

Az eddig bemutatott darabok (*A fekete rózsa*, a *Piros karaván*) kritikai visszhangja is jelzi: ellentmondásosan valósul meg a pályázat szándéka. Bármiféle túlzás és türelmetlenség indokolatlan lenne, de a minisztériumnak a további munka során figyelembe kell vennie észrevételeinket.[50]

Mind a *Piros karaván*, mind a *Napkirály* esetében minisztériumi elvárás volt a társadalmi ellentétek tompított ábrázolása, illetve – lehetőség szerint – meg

48 Örsi Ferenc–Fülöp Kálmán–Wolf Péter: *Napkirály*. OSZK SZT MM 4592, 80.

49 MNL OL XIX-7-f 3.d.

50 MNL OL 288.f 36. cs./1974 21. ő. e. Az MSZMP idézetben említett észrevételeire vonatkozó további irat nem áll rendelkezésre.

sem jelenítése. Ez feltehetőleg az MSZMP menet közbeni álláspontja hatására alakult ki, a Kulturális Alosztály ugyanis megkérdőjelezte a műfaj illetékességét a bíráló-kritikai üzenetek hordozásában.

A *Piros karaván*nal kapcsolatos kritikai visszhang Juhász Elődnek a *Tükör* hasábjain 1974. március 25-én megjelent írására utalhat. Ebben ugyanis a szerző nemcsak a *Piros karaván*ra, hanem a minisztériumi pályázatra nézve is dehonesztáló megjegyzést tett: „Úgy hírlik, a *Piros karaván* a zenés színpadi (musical) pályázaton előkelő helyezést kapott. Elgondolni is rossz, milyenek lehetnek ezek után a nem helyezett vagy a kevésbé jól helyezett darabok."[51] Ez a kijelentés némileg eltér a pályázat által feltehetőleg elvárt építő kritikától, főleg a *Film Színház Muzsika* lelkes és dicsérő értékeléseivel[52] összehasonlítva. Megjegyzendő azonban, hogy a komoly szakmai fórumnak számító *Színház* sem a *Piros karaván*t, sem a *Napkirály*t nem tartotta kritikára érdemesnek.

Konklúzió és kitekintés

A Színházi Főosztály 1972–73-as színházi évadra kiírt musicalpályázata a nyugati zenés színház létjogosultságának rendszerszintű elismerését prezentálta. Az, hogy az 1970-es évekre konszolidálódott a musical mint nyugati típusú zenés színházi műfaj, a hidegháború változásaival magyarázható. Péteri György szerint a kultúra a hidegháború alatt nemzetek és rendszerek feletti tendenciákat mutatott a két blokk közötti látszatelkülönülés mellett. 1973 és 1978 között Magyarországon a szocialista rendszer elmaradottságának érzete, valamint a rendszerlegitimációs életszínvonal-politika szükségessége miatt nyitottnak mutatkozott a Nyugat és a nyugati fogyasztási termékek iránt.[53] Így a musical magyarországi,

51 Juhász Előd: „Piros karaván". *Tükör* (1974)/13, 19.

52 „Itt valóban együtt halad a drámai vonal a zenével, a szöveg és a muzsika egymást egészíti ki; a mondandó igazságát fejezi ki mindkettő, szuggesztív erővel." Demeter Imre: „Piros karaván". *Film Színház Muzsika* (1974)/12, 4.

53 Péteri György: „Nylon curtain. Transnational and Transsystemic Tendencies in The Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe". *Slavonica* (2004)/2, 120. http://dx.doi.org/10.1179/sla.2004.10.2.113 (utolsó letöltés: 2016.12.26.).

felülről vezérelt, 1972–1974 közé datálható meghonosítása is egy ilyen rendszerek feletti tendenciaként fogható fel.

A szórakoztatás mellett a – ha úgy tetszik: szocialista – musicalnek lehetősége nyílt a kultúrpolitika által relevánsnak tartott társadalmi problémák (a romák integrációja, a helyi káderek pártszerűtlen eljárásai) ábrázolására, sőt egyes jelenségek bírálatára. Az, hogy a kulturális vezetés megerősítette a zenés színházi műfajok legitimitását, megteremtette ezek későbbi – sőt mai – virágzásának alapját. Az államszocialista magyar kultúrpolitika kísérlete azért is rendhagyó, mert korábban csak az Egyesült Államok Roosevelt-féle New Deal programjának részét képező Federal Theatre Project[54] keretében történt állami musicalfinanszírozás (például a Swing Mikado esetében). Magyarországon a rendszerváltást követően az operett kiemelt állami státuszú nemzeti intézmény maradt, és ez a Budapesti Operettszínház operett és musical előadásainak nyújtott állami részfinanszírozásban is kifejeződik.

54 https://en.wikipedia.org/wiki/Federal_Theatre_Project (utolsó letöltés: 2016.12.26.).

JÁKFALVI MAGDOLNA

Képzelt popfesztivál

Az államszocialista zenés színház esete

A Vígszínház 1973-ban bemutatott *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* (a továbbiakban: *Popfesztivál*) című előadása színháztörténeti cezúraként áll előttünk. A Vígszínház Várkonyi Zoltán vezetése alatt így jelezte, hogy visszaveszi a szerepet, amelyet a főváros életében a századelőn kívánt betölteni: hogy újra beszáll a zenés színházi üzletbe. Hatástörténete felől nézve legfőképp ennek a rendkívül alaposan felépített, az államszocialista színházi struktúrában szokatlan alkotói és piaci döntésnek köszönhetően válik ez az előadás emlékezetstratégiai modellé: mnemotechnikai folyamatok generálójaként a lehetséges és a nem lehetséges, a tiltott és a támogatott színházi világok bonyolult viszonyáról hagy nyomot. Amennyiben a történelmet újraírható és újragondolható megértésalakzatként tételezzük,[1] a korszak színháztörténeti feldolgozása monografikus formában megvalósíthatatlan vállalkozásnak tűnik.[2] Nemcsak azért, mert a műalkotások rendje kibogozhatatlan szövethálóként terül elénk, hanem legfőképp azért, mert az államszocialista korszak színházi közege, miként e periódusban teljes kulturális hagyományunk, két nyilvánosság eltérő gyakorlataként jelent meg. Az első, a hivatalos és a második,[3] az alternatív, *underground*, rejtett

1 Gerald Siegmund: „A színház mint emlékezet". *Theatron* (1999)/3, 36–40.

2 Székely György: „Magyar színháztörténet 1949–1989". *Criticai Lapok* 2012. augusztus, 12. http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38434 magyar-szinhaztoertenet-19491989&catid=25:2012 (utolsó letöltés: 2017.01.05.).

3 Hans Koll (szerk.): *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Budapest: Enciklopédia, 2002.

nyilvánosság szerkezetében és archiválási[4] technikájában is különbözik, így az 1949–1989 közötti színházi események története olyan történetírói pozíciót jelöl ki, mely elsődlegesen a történetírás tárgyát definiálja. A színháztörténetírás tárgya, miként ezt a lassan egy évtizede futó színháztörténeti Philther-projekt[5] is megfogalmazta, maga az előadás. Elemzésemben én is ezt a szempontrendet érvényesítem.

Amennyiben az előadásra a kutatás tárgyaként tekintünk, akkor mind a társulathoz, mind a játékosokhoz, mind a drámaírókhoz fűződő történetírói klisék elvesztik kizárólagosságukat, ugyanakkor a kutatás érvényesíteni tudja azt a felismerést, hogy a színházi jelen mozzanata a játékos és a befogadói apparátust tekintve nem közös mozzanat. Míg a játékos a jelenben dolgozik, jelen idejű energiáival, jelenlétével építve kapcsolatokat, addig a néző csak lezáródó észlelések és értések múlt idejű mozzanataként fér hozzá akár ahhoz is, melynek jelenében fizikailag ott van.

A színház, miközben a megismételhetetlenség paradoxonával a jelenben létezik,[6] a befogadói érzékek számára egy soha létre nem jövő, az enyészpontban[7] vagy a nézőpontban[8] megképződő, önmagát mindig újraíró folyamatnak tűnik. Történetírása azonban a rögzített formában létező műalkotások historiográfiáját követi, így a színház ontológiai karakterét meghatározó befogadói tapasztalat hiányként jelenik meg. Az a felismerés,[9] hogy a színházi előadások egy közösség emlékezetében *lieux de mémoire*-ként működnek[10] és ekként összegzik az esztétikai élmény emlékezetpolitikai irányait, lehetővé teszi a kánonformálódás megírását.

4 A második nyilvánosság legteljesebb magánarchívuma az Artpool. Mind gyűjtőköre, mind archiválási filozófiája a műalkotásokhoz, s nem az intézményrendszerekhez kötődik. Bővebben: http://www.artpool.hu/archiveshu.html (utolsó letöltés: 2016.01.05.).

5 Jákfalvi Magdolna–Kékesi Kun Árpád: „Digitális színházi kánon". *Jelenkor* (2012)/6, 621.

6 Gilles *Deleuze: Différence et répétition*. Paris: P.U.F., 1968, 70.

7 André Lepecki: *A tánc kifulladása. A performance és a mozgás politikája*. Budapest: Kijárat, 2014, 237.

8 Anne Bogart–Tina Landau: *The Viewpoints Book; A Practical Guidebook to Viewpoints and Composition*. New York:TCG Publications, 2005. 21.

9 Jákfalvi Magdolna: *A színházi előadás fogalma a digitális média korában*. http://docplayer.hu/7908521-Jakfalvi-magdolna-a-szinhazi-eloadas-fogalma-a-digitalis-media-koraban-1.html (utolsó letöltés: 2016 12. 19.).

Az első musical körüli színházkulturális kontextus

A Vígszínház 1973-ban azt mutatta meg, hogy a zenés színház nem kizárólag a Madách Színház vagy az Operettszínház felségterülete, hogy ez a zenei stílus nem az Erkel Színház, hanem az ő eredeti játékhagyományához illeszkedik. Várkonyi Zoltán a polgári szórakoztató magánszínház státuszát a szocialista szórakoztató állami színház koncepciójára formálta át.

A korabeli kritikákból[11] megképzett színházi emlékezetben, illetve a Vígszínház hivatalos kommunikációjában[12] a *Popfesztivál* mint előadás az államszocialista kultúrában fejlesztett első saját musical pozícióját foglalja el. Kutatásaim során végig ösztönzött annak megértése, miként sikerült a *Popfesztivál*nak kialakítani és magára illeszteni az „első musical" státuszát. Az a folyamat érdekelt, ahogy a leglátogatottabb, s az Erkel után a legnagyobb nézőtérrel bíró színház – egyszerre aratva közönségsikert és politikai sikert – kánonalkotó előadást létrehozó műhellyé vált. Várkonyi a város emlékezetéből, a hely erejéből építkezve jókor látta meg, hogy a zenés darabok nemcsak új színházi formát hoznak az államszocialista kulturális kínálatba, de azt is felismerte, hogy a szocialista operett, és általában: a szocialista zenés színház ügye nem haladt előre, tehát itt az idő a fejlesztésre.

A *Popfesztivál* mint emlékezeti hely (*lieux de mémoire*) összegyűjti az állam-

10 Pierre Nora: „Emlékezet és történelem között". *Aetas* 1999/3. http://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html (utolsó letöltés: 2016 12. 19.); Maurice Halbwachs: „A kollektív emlékezet. III. fejezet. A kollektív emlékezet és az idő". In: Felkai Gábor–Némedi Dénes–Somlai Péter (szerk.): *Olvasókönyv a szociológia történetéhez*. 1. kötet. Budapest: Új Mandátum, 2000, 403–432.

11 A legolvasottabb források: Ungvári Tamás: „Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról". *Magyar Nemzet* 1973. március. 9., 11.; Major Ottó: „Pop-fesztivál a Vígszínházban". *Tükör* 1973. március 13., 13., Galsai Pongrác: „Vízió a valóságról". *Élet és Irodalom* 1973. március 31., 9.

12 Gervai András (szerk.): *A mai magyar dráma egy évad tükrében (Beszélgetések és interjúk az 1972–73-as évad új magyar bemutatóiról és a mai magyar drámáról)*. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1978, 115–130.

szocialista színházi gyakorlat különböző fázisait az engedélyeztetéstől az átírásokig, a kommunikációs stratégiáktól a támogatott művészet domesztikációs feladatáig. A *Popfesztivál* modellezi az államszocialista esztétika működését. Ez az esztétika nyelvi reflexiójában a darab zenéjét egyszerűen *fiatal*nak nevezi,[13] s így elsődlegesen (élve a színházkritikai szaknyelv marxizáló automatizmusaival) újszerűségét tematizálja. A *Popfesztivál* az első magyar (pop)musical emlékezeti helyét foglalja el, miközben a zenei elemzők elkerülik, a színházkritikusok pedig prózaként közelítik meg, tehát a zenedramaturgia mechanizmusairól, a zene esztétikai erejéről ritkán és keveset beszélünk, s mivel magam sem vagyok zenetörténész, mindez ebben az írásban sem történik meg, elemzésem tisztán dramaturgiai alapvetésekre hivatkozik.

A musical 1973-ban Magyarországon kettős kihívással nézett szembe: a létező zenés színházi hagyományokat, a monarchia operettjét idejétmúlt, polgári ideológiai ballasztok terhelték, míg a fiatalok zenéje, a popzene nyugati mintát követett. Az operett kérdése ahhoz a kulturális múlthoz tartozott, melyet el kellett törölni, a popzenéé viszont abba az élő sodorba, melyet domesztikálni kellett.[14] A zenés színházra vonatkozó ideológiai irányelvek kiérleletlenek voltak.[15] A legnagyobb innovátor-igazgatót, Gáspár Margitot 1956. október 23-án brutálisan leváltották az Operettszínház éléről,[16] s ugyan négy évre rá azzal a szándékkal alapították meg – a gazdasági szempontból az Operettszínház társulatához tartozó – Petőfi Színházat, hogy új magyar zenés színházként a fiatalok zenéjét vigye színpadra,[17] ez a törekvés két év után, Szinetár Miklós igazgató-rendező váratlan áthelyezésével, kivitelezhetetlen projektként, lezáratlan

13 Galsai, Major és a vidéki napilapok többsége átvette a jelzőt.

14 Veres András (szerk.): *A hetvenes évek kultúrája. Tanácskozás a Fiatal Művészek Klubjában 1980. április 10–12.* Dokumentumválogatás. Budapest: Balassi, 2002.

15 Oláh Gusztáv: „Problémák az új magyar nemzeti balett körül". *Táncművészet* 1955. május, 193–197.

16 Venczel Sándor: „Virágkor tövisekkel. Beszélgetés Gáspár Margittal". *Színház* (1999)/8, 16–21. [1. rész]; (1999)/9, 39–42. [2. rész]; (1999)/10, 46–48. [3. rész].

17 Székely György: *A Petőfi Színház 1961–64.* Kézirat. OSzMI-archívum.

ügyként ért véget, és veszett a feledés homályába. Egyetlen előadás maradt meg valamennyire a színházi emlékezetben, amely egy ideig szintén az első magyar musical címkéjét viselte: Ránki György darabja, az *Egy szerelem három éjszakája*.[18] Az *Egy szerelem három éjszakáját* 1961. január 8-án mutatták be, s mind az alkotók,[19] mind a szakkritika látta, hogy a saját fejlesztésű musical műfajisága diffúz karakterű. A hatvanas években „[...] szakadék valójában nem létezett daljáték, prózai színmű és operett, szórakoztató zene és zenei magaskultúra között",[20] a megnevezések mögött nem volt észlelhető tényleges koncepcionális dramaturgiai különbség. Ekként kaphatta meg mindössze nyolc évvel később az első musical címkéjét a Nemzeti Színház saját fejlesztésű zenés műve, a nagy sikerű *Luzitán szörny* is, mely Brecht és Weill *songos* megszakításokkal tarkított, elidegenítő dramaturgiájára épült, Daróczi Bárdos Tamás különös zenéjével. A Major Tamás rendezte előadás Törőcsik Mari főszereplésével leginkább a *Hair* című musicalre emlékeztette a kritikusokat,[21] pedig a MacDermot-klasszikus 1970-ben legális, széleskörű, hivatalos magyarországi nyilvánossággal még nem rendelkezett. A „sokkoló zene és a karének"[22] erejét fokozta, hogy a színészek a brechti színházban megismert módon kifelé, a nézőtér felé fordulva játszottak, és Major több jelenetet a nézők közül indított el.

Még a repertoáron volt a *Luzitán szörny*, amikor a Budapesti Műszaki Egyetemen Miklós Tibor fordításában alig egy évvel az eredeti, New York-i premier után[23] bemutatták Webber *Jézus Krisztus Szupersztárját*.[24] Tízszer játszották nem

18 A mű Vas István versei és Hubay Miklós librettója alapján készült.

19 Szinetár Miklós személyes információja 2016. december 4-én.

20 Szemere Anna: „Petőfi Színház – musical színház?". In: Berlász Melinda (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1980, 326.

21 Gábor István: „A luzitán szörny. Dokumentumdráma a Katona József Színházban". *Köznevelés* (1971)/1, 30.

22 Benedek Miklós: „Komlós, meg A luzitán szörny" Észak-Magyarország 1970. október 21., 8.

23 Az előadásról Keszi Imre tudósított. Keszi Imre: „Új musical". *Film Színház Muzsika* (1971)/42, 21.

24 *Miklós Tibor: Musical! Egy műfaj és egy szerelem története. Budapest: Novella, 2002, 40.*

professzionális énekesekkel, majd a darab betiltása után még tucatszor „szamizdat" helyszíneken,[25] mintha a musical valaha is alternatív műfaj lett volna.[26]

A *Popfesztivál* ebbe a színházkulturális környezetbe lépett be 1973-ban, s több színházvezetői döntés is elősegítette, hogy az *első magyar musical* címke rákerüljön és rajta is maradjon. Bő negyven év távlatából világosan látszik, hogy az előadásonkénti ezres nézőszám, az azonnal hozzáférhető, lemezen kiadott zene, a Vígszínház stabil repertoárépítkezése és állandó társulata, Marton László és Radnóti Zsuzsa máig tartó munkakapcsolata erős branddé formálta az előadást. A *Popfesztivál* mindemellett végigjárta a sikeres színházi produkciók megszokott disszeminációs útjait (turnék a baráti országokban és magyar tengerentúli kolóniákban), de előadás-története így is követte a hirtelen sikerű, nagy szériában játszott, majd lassan feledésbe merülő színházi események sorsát.[27] Végül 2007-ben, a Sziget fesztiválon felhangzó koncertszerű *remake*,[28] amely a musicalt megfosztotta a sokat vitatott librettótól, revüként, szinte gálaként idézte fel a zenei motívumokat, tehát ez a nyári napsütéses éneklés mutatott rá a *Popfesztivál* értése és befogadása körüli súlyos afáziára. Történészként különösen termékenynek vélem, amikor egy széles elemzői körben „rettenetes, ostoba, rockellenes kurzusdarab rockoperett-változatá"-nak értékelt hakni akkora indulatokat vált ki, hogy újraértékelésre, újragondolásra készteti a könnyűzene-kritikusokat (s nemcsak a színházi kritikusokat). A 2007-es tanulmányok[29] áradatából és egy 1977-es kis reklámfilm[30] dramaturgiájából rekonstruálom a *Popfesztivál*-jelenség különös teátrális anatómiáját. Nem kizárólag az előadást elemzem, hanem a kritikai reflexiók rendszerváltás utáni szabad(os)ságának inspirációjával azt a folyamatot is, mely az előadásokat a közösség emlékezetébe újra és újra beleírja.

A Vígszínház 1973-as *Popfesztivál*-előadásának[31] hatástörténete a megszokott amplitúdójú görbét mutatta. Azonnali siker, azonnali disszemináció az országban, másfél évtized múlva még próbálkozás a felújítással az anyaszínházban, új országos bemutatók, majd egyre kisebb színházak, egyre kisebb fesztiválok – végül ideiglenes játszóhelyeken jórészt ismeretlen szereposztással, élő zenekar nélkül játszották a Déry–Pós–Presser–Adamis szerzőnégyes művét. Ezen a hatástörténeti íven nem látható a magyarországi rendszerváltás. Ez az ív leginkább olyan, mint minden 1920 utáni színházi sikeré. Jobban mutatja a színházi nagyipar működését, mint a politikai esztétika direktíváit: a preferált esztétikai értékeket, a tűrt performatív bátorságot és a tiltott politikai aktivitást.

Ez az iparszerű működés legendák tavává duzzasztja az emlékezetet anélkül, hogy a szocialista színházi marketingstratégia professzionalizmusáról lehetne beszélni. Márpedig Várkonyi kapcsán ez elengedhetetlennek tűnik. Az államszocialista kultúrpolitikai emlékezésstratégia a szerzőséget, a társadalomértési formákat, illetve a kultúrtörténeti ideológiákat helyezi előtérbe, s feledésbe merül

25 Uott, 31.

26 „*Somhegyi György* színész és felesége, Vera jóvoltából tizenkét felejthetetlen „szamizdat" előadást játszottunk még ez után is a Szupersztárból – présházakban, nyaralókban, eldugott próbatermekben. A néha csak szobányi méretű nézőtereken úgy telepedtek a padlóra a Kossuth-díjasok, Ruttkai Évától Mensáros Lászlóig, Psota Iréntől Gábor Miklósig, mintha valamilyen nagyon alternatív előadás nagyon alternatív nézői volnának." *Miklós, Musical!, 32.*

27 Jákfalvi Magdolna: *„Képzelt riport* egy képzelt előadásról". *Színház* (1996)/3, 26–32.

28 Előadók: Novák Péter, Lovasi András, Fekete Linda, Bíró Eszter. A *Popfesztivál* koncertváltozata a Sziget 0. napján 18 és 19 óra között ment le, utána következett a Locomotiv GT nagykoncertje.

29 Uj Péter: „Elöljáróban". *Népszabadság* 2007. augusztus 8., 11.; Valuska László: „A Képzelt riport Sziget-ellenes kommunista propagandamű". *www.index.hu* 2007. augusztus 8. (utolsó letöltés: 2016. 12. 15.); Zsadon Béla: „G. A. úr X-ben – Képzelt riport, LGT". *Quart* 2007. augusztus 8. (utolsó letöltés: 2016 12. 15.); Sebők János: „Szemétre való-e a Képzelt riport?". *Élet és Irodalom* 2007. augusztus 17., 33.

30 A húsz perc hosszúságú film a Magyar Televízió megrendelésére készült 1977-ben, és a társulat prágai turnéjáról szól.

31 Bemutató: 1973. március 2. Zeneszerző: Presser Gábor. Dalszöveg: Adamis Anna. Szerző: Pós Sándor. Alapszöveg: Déry Tibor. Rendező: Marton László. Dramaturg: Radnóti Zsuzsa. Koreográfus: Geszler György. Díszlettervező: Fehér Miklós. Jelmeztervező: Jánoskuti Márta. Vezető színészek: Tahi Tóth József, Almási Éva, Szegedi Erika, Balázs Péter, Kern András, Oszter Sándor, Béres Ilona.

az, ami a *Popfesztivált* és az államszocialista színház domináns zenés előadásait létrehozta: a színházi ipar. A *Popfesztivál* azért is lehetett a fentebb felsorolt első musicalek után az „első musical", mert elsőként használta a zenés műfajnak nem kizárólag esztétikai, hanem működésbeli stratégiáit. S ezek a stratégiák egyetlen hagyományhoz kötődhettek: a minden zenés népszínháznak mintául szolgáló Operettszínházhoz.

A színházi üzem elemzésének, s egyáltalán: észlelésének hatástörténeti erejére éppen a 2007-es Sziget fesztiválon elhangozott *Popfesztivál* hívta fel a figyelmet. Az a produkció sokféle (kulturális) menedzselési könnyelműséget elkövetett, olyan otrombaságokat is, melyek a *Popfesztiválon* stabilizálódott értékeket dekontextualizálva semmisítik meg. A *Popfesztiválra* rakódott politikai esztétika érdemei közé tartozik a könnyűzene intézményesülése, a színházi zenés formanyelv megújítása, a szabadabb zenei fogalmazás,[32] miközben a szigetes hakni ahistorikus könnyedséggel mind a drámai műfaj, mind pedig a színházi ipar kereteiből kiragadta a darabot. Ezért a 2007-es bemutató a *Képzelt popfesztivál* címet is viselhette volna. Teret, esztétikai formanyelvet, játéktechnikát, materiális közeget, generációt váltó eseményként az eredeti, 1973-as *Popfesztiválnak* már az ideájára sem emlékeztetett.

Tényleges (pop)zenés fesztivál (mint amilyen a Sziget) kereteibe illeszteni a *Popfesztivált* nem más, mint a színházi kommunikáció folyamatának teljes félreértése, esetleg negligálása. A darab nyári haknivá egyszerűsödött felelevenítése mindazonáltal cikkek, esszék, memoárok sorozatát indította el az eredeti műről. A posztkommunista afázia és amnézia „igazi egzisztenciális alapélmény" – írja György Péter[33] –, s ezt az állítást a félrevitt elemzői stratégiák bemutatásával folytatom.

Az operettdramaturgia hagyománya

A *Popfesztivált*, mint minden színházi előadást az államszocializmus kritikájában, elsődlegesen a drámai mű valóságtartalma felől értelmezték. 1973-ban

32 Sebők, *Szemétre való-e*, 33.

33 György Péter: *A hatalom képzelete*. Budapest: Magvető, 2014. 11.

tehát Déry kisregénye foglalta el a sztori helyét az előadásról szóló reflexiókban. A kisregény esztétikai értékei, Déry szerzői szándéka, életkora, még balatoni villája is jobban uralta a színházi előadásról szóló beszédet, mint az esemény maga. Pedig éppen a Déryvel megérthető folytathatatlan elbeszélések története nyithatta volna fel az elemzők szemét, hogy a magyarországi zenés színház történetében látványos területfoglalás történt: Várkonyi, a színház legendás igazgatója, magáévá tette a könnyű zenés műfajt, az operettet. Arra, hogy a *Popfesztivál* inkább az operett, mint a rockzene műfajának értelmezői kereteit hívja elő, a 2007-es indulatkritikák mutattak rá, 1973-ban az udvarias kurzuselemzések ezt (még) nem észlelhették.

Déry kisregényének címe öregesen hamis performatív aktus: riport és popfesztivál – képzelt és amerikai egyszerre. A jelzős szerkezet áthallását a Déry-elemzők nem említik, pedig 1973-tól a cím, fellépve a színházi kommunikáció ösvényére, nagy és színes betűk halmazaként, világosan és harsányan strukturálta a két jelzőt egyetlen mondatban: képzelt – amerikai. Déry maga rezignált ingerültséggel válaszolt az empirikus tapasztalatot hiányoló elemzőknek: „Flaubert is férfi volt, mégis leírt egy szülést."[34] Amerika ehhez képest könnyebb feladat.

A riport műfaja a dokumentumszínház technikáját engedte be a vígszínházi repertoárba, de ebben az előadásban nincs riporter, aki szabadon vagy megbízásból oknyomozást végezne és tárna fel, s így nincs riport sem, nincs orgánum, mely megjelentetné a riportot. A riport képzelt, és a hetvenes évek Magyarországán a tájékoztatás, a híradás is képzelt volt, miként az események is képzeltek voltak. Ezt a hamiskás, Déryre jellemző állítást Várkonyi Zoltán hasonlóképpen hamiskásan adoptálta a színházába. Az államszocialista színházi gépezet kiváló működtetőjeként nem volt kétsége afelől, hogy képzelt dokumentumok képzelt színházát hozza létre, s az előadás egyetlen deklarált és vállalt jelzője, a „fiatal" is leleményes marketingfogásnak tekinthető leginkább. A hetvenkilenc éves Déry és a hatvanegy éves Várkonyi mellett az átiratot, s egyáltalán, magát az ötletet szállító, ekkor harminchét éves Pós Sándor is középkorúnak számított 1973-ban. Adamis Anna és a rendező Marton László harmincéves fiatal volt, így Presser

34 Bánkuti Gábor interjúja Déryvel a *168 óra* című műsorban. Kossuth Rádió, 1973. március 3.

Gábor volt az egyedüli, aki huszonöt évével megfelelt az előadás olvasatát mind a cenzúra, mind a közönség felé könnyednek mutató koncepcióknak.

A névleg tehát fiataloknak, fiatalokról, fiatalok által készített előadás a táncdalfesztiválok udvarias zenéjét[35] tette az ország egyik legnagyobb nézőszámú színházának színpadjára.[36] Ezzel sikeresen kommunikálta egy új, a *fiatal* jelzővel ellátott forma megjelenését, mely dramaturgiájában, dallamvezetésében, struktúrájában, énekes szerepeiben az egyik legerősebb, s a hetvenes években igencsak élő zenés színházi hagyományra, az operett hagyományára támaszkodva léphetett be a színházi közösségbe.[37]

Várkonyi zsenialitása annak felismeréséből is állt, hogy az egész államszocialista színházi esztétika arról beszélt, ami nem is létezik.[38] A nemlétező állítása, vagyis a hagyományos operettszínházi ideológia, az „isteni idiotizmus"[39] dominált mindenhol. Várkonyinak naponta ezer embert kellett behoznia a Vígszínházba,[40] márpedig a Monarchia egykori országaiban a közönség verbuválására a hetvenes években is az operett volt a legerősebb hagyománnyal bíró, legalkalmasabb műfaj.[41] Vegyük észre, miként a hetvenes évek kulturális szcénáján ezt többen meg is tették, hogy az operetthagyomány mint a közös társadalmi em-

35 A hetvenes évek dokumentumfilmjei rögzítik, milyen zenét vártak el a KISZ- és párttitkárok a támogatott zenekaroktól. Pl. Gazdag Gyula 1970-es *Válogatás* című dokumentumfilmje: https://www.youtube.com/watch?v=uLrz-s1LYKI. (utolsó letöltés: 2016. 12. 15.).

36 „Várkonyi Zoltán még elmondta, hogy az elmúlt évadban 604 előadást tartottak, és az állandó színházlátogatók között növekszik a szocialista brigádtagok és az ifjúság aránya: például az elmúlt hónapokban több mint 2400 szocialista brigádtag tekintette meg az előadásokat és ugyanennyi fiatal látogatta kedvezményes jeggyel a színházat." N. N.: „Képzelt riport". *Magyar Nemzet* 1974. május 31., 8.

37 „1973 forradalmi áttörést hozott a magyar operett történetében". Zsadon, *G. A. úr X-ben.*

38 Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Várkonyi 100. Tanulmányok Várkonyi Zoltánról.* Budapest: Balassi–SZFE, 2013.

39 Witold Gombrowitz: „Magyarázatok". In: Uő.: *Drámák*. Budapest: Európa, 1984, 181.

40 „Hiszen bármilyen különös, a Vígszínház története és hagyománya mind a mai napig tisztábban és érzékletesebben létező, érthető és értelmezhető, mint a Nemzeti Színházé." Róna Katalin: „Szent István körút 14. Volt egyszer egy Vígszínház". *Szép szó* 1998. október 10., 6.

41 Csáky Móric: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség.* Budapest: Európa, 1999, 267.

lékezet identitásképző része, a második nyilvánosságban létrejött alkotásokban is rendre és vállaltan megjelent. Az évadban már forgott, bár csak tíz év múlva kapott vetítési engedélyt, Gazdag Gyula Eisemann-operettjéből készült, *Bástyasétány '74* című filmje, amely Honthy Hanna látomásszerű megdicsőülésének képsoraival zár. Ascher Tamás a kaposvári műhelyben 1976-ban a Barabás–Gádor szerzőpáros *Állami áruházá*ból rendezett korszakos produkciót, kánonformáló előadást.[42] Jeles András *Álombrigádj*a ugyan már kilép az évtizedből, de a legismertebb operettsztár, Rátonyi Róbert színészi státuszára és zenei életművét kísérő művészi sablonformákra szerkesztette filmjét.[43] Az operett műfaja emlékezeti hely volt, melyről az államszocialista rendszer kultúrpolitikája nem vett tudomást, de amit a második nyilvánosság, illetve a rendszer politikai és geográfiai határán egyensúlyozó kaposvári társulat fel tudott használni. Várkonyi Zoltán, az egyik legnagyobb prózai színház igazgatójaként, a zenés (nép)színház közönségigényét tapogatta le: jól ismert formákhoz és a *fiatal* zenéhez fordult.

A Vígszínház saját fejlesztése egy olyan regényadaptáció, amelyben a dramaturgiai minták a sztori lineáris ívét hangsúlyozták. A dalokat, legyenek azok szólók vagy áriák, recitatívók vagy akár kórusdalok, súlyos prózai betétek értelmezték és kötötték össze. S többször megesik – ahogy a műfajilag inkább operettet, mint musicalt építő formákban ez lenni szokott –, hogy a zene megismétli a prózában felvezetett, akár ki is mondott érzelmeket. A *Popfesztivál* a Monarchia operetthagyományaira épülő musical. Musical, hiszen színészek éneklik, s a prózai részek eljátszása fontos élményalkotó mozzanat. Műfaját viszont a zenei hangzás határozza meg, hiszen gitárkísérettel nem az operett szólal meg, rock-operettről pedig ritkán beszélünk,[44] s az irónia, a humor, a játékosság és a könnyedség is meglehetősen távol áll a *Popfesztivál*tól. Az első saját fejlesztésű musicalek az

42 Regös János: „Állami Áruház 1952–1977". In: Uő. (szerk.): *Állami Áruház. Egy téma több arca.* Budapest: Művelődéskutató Intézet, 1986. 10.

43 Hirsch Tibor: „Munkás, hámozva. Álombrigád, az utolsó magyar termelési film". *Metropolis* (2004)/4, 32–41.; György Péter: „Öntudat és lázálom – A Munkás a magyar filmen". *Filmvilág* (1990)/6, 9–15.

44 Lásd ehhez Kevin Clarke írásait. http://operetta-research-center.org/jedermann-will-rock-erfurt/ (utolsó letöltés: 2016. 12. 15).

adaptáció szövegéből indulnak, azonban a karakterek (miként az operettekben) megmaradnak sematikusnak. A kortárs nemzetközi sajtó foglalkozott a librettóban rejlő szamárságokkal,[45] melyek éppen annyira érdektelenek egyébként, mint bármelyik bárgyú (istenien idióta) operettlibrettó szamársága.

Színházvezetés és kultúrpolitikai platformok

Az 1972–73-as évadban Marton Endre, Major Tamás, Ádám Ottó és Egri István is erőteljes, a meiningeni realizmust használó, a történelmi valóságot ábrázoló színházi technikával dolgozott. A nyolcvanas évek végére a magyar színház *trade-mark*jává nemesedő lélektani realizmus (kisrealizmus) ugyanakkor szintén ebben az évadban indult útjára a fiatal nemzedék új erejével. Miközben Horvai István Csehov-ciklusában a *Három nővér* került színpadra a Vígszínházban, Marton Endre a Nemzeti Színházban *Marat-Sade*-ot rendezett, Major pedig *Szecsuáni jólelk*et, addig a valóban fiatalok, tehát Ascher Tamás Kaposvárott Szép Ernő *Patiká*jával kezdett, Székely Gábor Szolnokon a *Macskajáték*kal az előző évadban debütált, Ruszt József Calderón *Az élet álom* című művét mutatta be 1972-ben Kecskeméten, Zsámbéki Gábor pedig Kaposvárott az *Ivanov*ot 1971-ben. Mindez azt mutatja, hogy az egyén belső folyamatainak elemző nyelve és a ráismerés következményei éppen helyét és megszólalási formáit kereste a vidéki Magyarországon. Lényeges, hogy 1972-ben a Vígszínházban vendégszerepelt Peter Brook is, a *Szentivánéji álom* című, legendává vált előadásával. Az államszocialista színház történetének mérföldköve ez a vendégszereplés, melyet viták[46] és nagy felismerések követtek, és a megszólalók a mélyelemzést, a koncentrációt és a színészi alázatot vették észre Brook és a Royal Shakespeare Company előadásában, vagyis éppen azt, amire a (kis)realista esztétikai koncepciónak szüksége volt.

Várkonyi Zoltán mást és másként látott Brooknál: ebben a divatos színházban az ipart is látta. A könnyedséget, a nevetést és a nevettetés igényét, a nézőkre

45 Berkes Erzsébet: „A Vígszínház a külföldi kritikák tükrében". *Színház* (1973)/10, 35–37.

46 Koltai Tamás: „Hogyan játsszunk színházat a Royal Shakespeare Company vendégszereplése után". *Új Írás* (1973)/2, 100–105. Erre válasz: Both Béla: „Néhány észrevétel a színházi vitához". *Új Írás* (1973)/5, 110. A Magyar Színházművészeti Szövetség rendes közgyűlésén 1973 februárjában nyilvános vitát tartottak az előadásról és annak kritikájáról.

koncentrálást. A Vígszínház Brooktól nem a kisrealizmus eszköztárát tanulta el,[47] hanem a csapatjátékot, a szabad mozgásra formált tökéletes és erős testet, a zenei képességek fejlesztését. Várkonyi annyira fontosnak találta ezt a hatást, hogy a *Popfesztivál* turnéját bemutató szkeccsfilm legerősebb percébe belekomponálta a csehszlovákiai Prágai Nemzeti Színházba utazó színészeket, akik buszúton mindannyian Brookot olvastak, mégpedig Koltai Tamás friss biográfiáját.[48]

A Royal Shakespeare Company vendégjátéka után Várkonyi szinte azonnal műsorra tűzte az első magyar musicalt, amelyben tehát a dokumentumszínház és az operettdramaturgia technikáját vegyítette. A Vígszínház ekkor volt a „korszak egyik legkülönösebb kulturális műhelye". Képes volt realistának mutatkozni az összevágott dokumentumokkal, tudott operettesen történetet mesélni, hiszen „»midcult«, tehát a magas és populáris kultúra közti választás kényszerét feloldó, mindenkit egyszerre kielégítő professzionális színházról"[49] volt szó. A színházi illúzió alapja az úgynevezett valóság megképzése. Ehhez a *Popfesztivál*hoz, a képzelt keretekhez Pós Sándor ötletgazda-rendező-átdolgozó és Radnóti Zsuzsa dramaturg a Piscator-féle dokumentumszínház technikáját használták: a feljegyzésekből és jegyzőkönyvekből kimásolt részletek dramatizálásával mutatták valószerűnek a fikciót. Ez a valószerűség nem lépi túl a színházi konvenció ismert kereteit, s a riport, a dokumentumszínházi technikák sugalmazása ellenére, képzelt maradt, miként a *Popfesztivál* is az.[50] Nem azért, mert Déry sosem járt Amerikában, s mert „szövege önmagában véve is elég kínos volt, a kortárs amerikai politika és kultúra kritikája cinizmuson és félreértésén alapult, s mindössze a rutin

47 „Amikor fiatal színészekkel dolgozunk, akik még keveset utaztak, keveset tudnak a világról, mindig az a kérdés, hogyan segítsünk nekik felkészülni a szerepükre. Ebben a tekintetben Sztanyiszlavszkij módszerét követjük, aki azt tanította, fontos, hogy a színész tanulmányozza a történelmet, olvasson sok könyvet, tapasztaljon sokat." Peter Brook: „Az üres tér nyugodt". *Élet és Irodalom* 2016. december 15., 7.

48 Koltai Tamás: *Peter Brook*. Budapest: Gondolat, 1976.

49 György Péter: „A szocialista romantika és szürnaturalizmus. Fejes Endre". *Élet és Irodalom* 2013. szeptember 13., 8.

50 „A *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* a magyar próza egyik mesterének, Déry Tibornak legköltőibb, ezért legérzékenyebb alkotása. Az a szép benne, ami »képzelt«". Ungvári Tamás: „Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról". *Magyar Nemzet* 1973. március. 9., 11.

tartotta egybe".[51] Hanem azért, mert zeneileg ugyan lágy pentaton dallamokat is hallunk, s a hangszerelés, a zeneszerzők státusza, a rendező és a színészek életkora, a farmeres jelmezvilág mind a popzenére készít fel minket, ugyanakkor – mint fentebb elemeztük – ez az valóságállítás a mű operettdramaturgiai döntéseinek következtében annyira fiktív lesz, mint a kisregényben megírt, majd a szövegkönyvben is megtartott önkérdező riport műfaja. A *Popfesztivál* zeneileg és dramaturgiailag leginkább a színházi operett műfaji eszköztárát használja táncdalfesztiválos dallamokkal, s ennek köszönheti azonnali óriási sikerét. S ezért nem a librettó idiotizmusa, ideológiai zavarossága kerül előtérbe a magyar nyelvű kritikákban, hanem például a primadonna belépője.

A műfajtörténeti sajátosságok közül emeljük ki a következőket: az operett egyszerű dallamvezetésű, s mindenkinek közérthető zenei formákat használ. Szerelmi történetet állít elénk duettekben, kórusokban formálja a zenei és ideológiai hátteret, fináléra szervezi a dramaturgiát. A helyszínváltásokat, az időbeli disszonanciát a teatralitás szabályaival kezeli (ez a *vraisemblance*-elv), és a felvonásokra tagolt zenei és dramaturgiai struktúra boldogsággal, pátosszal telített dallamokat és megoldást kínál.

A mű karakterpárok dramaturgiájára és kórusokra építi a zenei struktúráját: József és Eszter – miként Beverly és a Tanú – dramaturgiailag hordozza a történetértés operett-technikáját. A hangfekvések nem annyira a musicalek, mint a prózai színészek képességeihez mértek. Ezért is definiálatlan a *Popfesztivál* színházi műfaja. Dokumentum-musicalként, a későbbi előadásokat pedig hol musicalként, hol rockoperaként emlegetik, de a megnevezés határozatlansága csak a bizonytalanságot erősíti, s végső soron a Szigeten történt malőrt készíti elő.

Ha megvizsgáljuk a darab zenei hangzásának ismérveit, akkor például a *Tovább él a Nap* dallamvilágában inkább az Operettszínház hangzását megteremtő és őrző volt igazgató, Fényes Szabolcs ízlésére ismerünk. A *Popfesztivál*nak mint színházi előadásnak nem sok intézményes köze volt a popzenéhez és a popkultúrához, s az elemzők évtizedek óta figyelmen kívül hagyják, hogy egy színházi előadás nem egy valós esemény, bármennyire is azt állítja magáról. A *Popfesztivál*

51 György, *A szocialista romantika*, 8.

mint műalkotás az 1972–73-as évad terméke, s a legzseniálisabb magyar színházcsináló, a rendszer sztárja, Várkonyi Zoltán hozta létre. Popnak állítja, fesztiválnak, de remek érzékkel a Monarchia operett-kulturális hagyományára támaszkodó zenés színházi előadást alkotott belőle.

Verseny és kulturális pozíció: a színházi domesztikációról

Nézzük most meg az előadást az államszocialista kultúrpolitika cenzorális gyakorlata felől is. Ma már tisztán látjuk, hogy az államszocialista színházi struktúra három nemzeti színházzal működött. A Major–Marton-féle Nemzetivel, az Ádám Ottó-féle Madáchcsal és a Várkonyi-féle Vígszínházzal. Mindhárom nagy színház nagy formátumokat keresett, területeket foglalt le magának a budapesti támogatási lehetőségekből. A szovjet dramatikus irodalom, a kortársi és klasszikus magyar művek bemutatása mellett a nézőket is be kellett hozni, így a zenés produkciók engedélyeztetése a hatvanas évek végétől napi gyakorlattá vált. Gáspár Margit, majd Fényes Szabolcs menesztése után „az Operettszínház játékstílusa vajúd(ott)",[52] az így megüresedett tér betöltésre várt. A bemutatók engedélyeztetéséről gazdag (szóbeli beszámolókon alapuló) tudásunk van, és Paál István pontos meglátása szerint a minden hó elején lezajló tárgyalásmenet éppen annyira teátrális volt, mint a művek, amiket játszottak. Paál frissen kinevezett igazgatóként leírja a Művelődési Minisztérium alagsori termét, benne az üvöltő Tóth Dezső miniszterhelyettessel: „És Örkényt, mi? Beadta három színház! Nem! Csak a Vígszínház!"[53]

Várkonyi remek tárgyalóvá vált, és soha nem osztotta meg munkatársaival a technikáját. „Magam akarok félni" – mondta Horvai Istvánnak.[54] De 1972-ben Várkonyi már harmadik éve nem mutathatta be Örkény *Pisti a vérzivatarban* című drámáját, talán félt is, de minden évben lenyilatkozta különféle színházi interjúk-

52 Major, *Popfesztivál*, 13.

53 Bogácsi Erzsébet: *Rivaldazárlat*. Budapest: Dovin, 1991, 92.

54 Marton László visszaemlékezése. Stuber Andrea: *A Várkonyi-korszak*. http://www.stuberandrea.hu/materials/HUN/Cikkek/2012/Stuber_Andrea_A_Varkonyi-korszak.pdf (utolsó letöltés: 2016. 01. 02.).

ban, hogy mire készül. Ebben a helyzetben Déryvel könnyű dolga volt, hiszen a kisregény fogadtatása „kudarc, közöny, tragédia",[55] ráadásul Déry 1968-ban gyakorlatilag megbukott a Vígszínházban a Kapás Dezső rendezte *Tükörrel*, így Várkonyi igazi rizikó nélkül[56] terjesztette elő hóbortos ötletét.[57] A magyar ősbemutatók közül a 25. Színházban, Gyurkó László rendezésében a *Búsképű lovag*, Kerényi Imre rendezésében Tamási Áron *Énekesmadara*, Meczner Jánostól az *Eszter* című dráma, sőt még Örkény *Holtak hallgatása* is mehetett. Ebbe a sorba,[58] a kortárs magyar bemutatók sorába lépett Déry.

A kritika szerint a Vígszínház „meglehetősen lanyha időszak után vállalkozott a *Képzelt riport* [...] szokatlan produkciójára",[59] s ezt az előadás rendezője, Marton László is megerősítette.[60] Másoknak, mást és máshogy játszottak addig, így a bemutató estéje mnemotechnikai játékká égett emlékeikben:

> Kernnel és Presserrel eljátszottuk, föl tudjuk-e idézni, kik voltak ott a bemutatón, ki hol ült azon az estén. S bármilyen hihetetlen, mind a hárman pontosan tudtunk mindent, szinte előttünk voltak a kollégák, az újságírók, a szakmabeliek. Az a kép a közönségről szinte belém égődött. Sohasem felejtem el Ruttkai Éva arcát, ahogy nézte az előadást. De tudom, hogy hol ült Páger, emlékszem Bulla Elma helyére, hogy mellette ülhessen tolókocsis férje, Fendrik Ferenc, előttem van Somogyvári sötétzöld bársonyzakóban. S a páholyban ott ültek Déryék Bernáth Aurélékkal.[61]

55 Trócsányi Miklós: „»Képzeletem... a világ édes, érzéki jelenségeihez tapad« (Lírai képek Déry Tibor kései regényeiben)". *Irodalomtörténet* (1978)/4, 931.

56 Standeisky Éva: *Az írók és a hatalom 1956–63*. Budapest: 1956-os Intézet, 1996, 401–408.; Pomogáts Béla: *Déry Tibor*. Budapest: Akadémiai, 1974, 45.

57 Stuber, *A Várkonyi-korszak*.

58 Mátyás István: „Hét mű – nyolc előadás". *Életünk* (1973)/4, 369–374.

59 Galsai, *Vízió*, 9.

60 A kritikusok „azt is észrevették, hogy a Vígszínház műsorában és stílusában határozott korszerűsödés tapasztalható." Marton László visszaemlékezése. Gervai, *A mai magyar dráma*, 236.

61 Róna, *Szent István körút*, 6.

A Vígszínház ekkor vált a színházi domesztikáció helyévé. Vagyis azzá is. Az 1970-es évek elején megerősödött a baloldali munkáspolitika. Leszámoltak a Lukács-iskolával, a reformközgazdászokkal, támadás indult az Orfeo-csoport ellen, Halász Péter elvesztette nyilvános játszóhelyeit, Galántai György tárlatait betiltották, 1973-ban pedig eljárást indítottak Bródy János ellen a miskolci popfesztiválon mondott mondatai miatt. S itt, a Várkonyi-féle Vígszínházban a popkultúra elemeit felhasználó színházi előadás tömegeseménnyé alakulhatott. Ide jöhetett vissza Páger Antal, Darvas Iván is itt léphetett a fővárosban újra színpadra, s 1986-ban majd itt, a Vígszínház egyik színpadán, a Pesti Színházban kerülhetett színre Mrożek *Rendőrsége* – domesztikált változatban, Jeles András *A mosoly birodalma* után. Ehhez összehangolt marketingstratégia kellett: a színházról olyan képet formált az igazgatója, mely problémamentesnek és vidámnak, ugyanakkor társadalmilag felelősnek mutatta a társulatot, amely a Varsói Szerződés országaiban sikert sikerre halmozott.[62]

A nyilvánosság mint védelem

1977-ben a Magyar Televízió rövidfilmet késztett a Vígszínház turnéjáról. Ez a húsz perces szkeccsfilm az egyetlen mozgóképes dokumentum az 1973-ban bemutatott *Popfesztiválról*. A film az államszocialista emlékezetstratégia része, a csehszlovák turnét sűríti ennyi időbe, és segít az esztétikai intézmények és gépezetek leírásában, sőt talán azok megértésében is. A film sorra veszi a dalokat. *Menni kéne* a nyitódal, irány Csehszlovákia. A *Ringasd el magad* a vonatút alatt szól. És így tovább. A turnéfilm a hetvenes évek színházi gyakorlatának és politikai szabadságfokának komoly emléke. Várkonyi Zoltán a *Bernarda Alba* előadást Pozsonyban a következő szavakkal nyitotta: „Kedves bratislavai közönség, mi valóban itthon érezzük magunkat."[63] Várkonyi ezzel egyszerre jelezte a Varsó Szerződés, illetve Trianon érvényességét és mutatta meg kultúrpolitikailag elkö-

62 Ha nem számítjuk az Egyesült Államokban, Albanyban lezajló 1986-os előadást és a bécsi bemutatót, a produkció csak szocialista országokban szerepelt: Belgrád (1973), Bécs (1974), Prága (1977), Pozsony, Berlin, Weimar (1978), Bukarest (1979).

63 A felvételen az idézett mondat 8'23-nál hangzik el.

telezett stabilitását, remek érzékét a politikai nyilvánossághoz. A kettős beszéd, mely a néző és a színész játékára épül, mindannyiunk kulturális eszköze lett. Ez a színházi beszéd a hétköznapok beszédstruktúráját használta.

A Vígszínház a hatalmi esztétika formálásával értékes, majd domináns kulturális műhelyt alakított ki. Az elsőnek nevezett magyar musical megfiatalította az anyanyelvként használt operett-narratívát, és színházi helyzetbe állította azt, vagyis meg- és átélhetővé tette a mediális közcsatornákon már elterjedt magyar popzenét. Presser és Adamis a fesztiválok élő energiáit idézték a színház élő kommunikációjában, s ezzel azt a helyzetet modellezték, mintha a fiatal zenei és viselkedési kultúra lelt volna hely(szín)re a Vígszínház épületében. Műrongyos farmerben, *flower people*-jelmezben, esztrád és operett-musical-fináléval zár az előadás: „mi arra születtünk, hogy a föld sebeit begyógyítsuk". „Mégse dobjuk el hitünket, hogyha szenvedünk". Internacionálé és gospel hangzik fel egyszerre a Nagykörúton, s megy tíz éven át több száz előadásban, teltházzal.[64] A rendelkezésünkre álló statisztikák nem igazolják vissza a színház retorikailag erős marketingjét, hiszen a számok alapján a nézőknek csak 34 százaléka volt úgynevezett „ifjúsági látogató". Nem tudhatjuk, kik voltak ezek a fiatalok, de a statisztika, igen durván egyszerűsítve, az egygyerekes családmodellt mutatja, s azokról szól, akik a popzenét ellenőrzött színházi, engedélyezett formában kapják. Ez is hozzájárult az előadás és a színház hosszú távú sikeréhez, közönségrétegének kiépítéséhez: a színház, miközben zenés családi előadást hoz létre, gardedámként vigyáz a gyerekekre. Az előadással egyidőben megjelent a lemez,[65] melyen megnyugtató, harmonikus hangzással szólalt meg az LGT. Megnyugtató a hangzás, igazán domesztikáltnak hangzik a Vígszínház terében, hiszen a hetvenes évek kemény, alternatív, kérdező és bátor rockzenéje nem ezekben a nyilvános keretekben volt hallgatható.[66] Az a fajta kényelmes nyilvánosság, melyet a Vígszínház kínált, lemezszerződéssel, repertoár-jelenléttel, kényelmes popzenét igényelt, mégis elindította azt a bonyolult befogadói elvárással és visszajelzéssel ritmizált alkotói folyamatot, mely a zenei fogalmazásokban megengedhetőnek tartotta a rockot, a színházi zenekari hangzásban az elektromos gitárt. Ekként képez a Vígszínház zenés színházi területfoglalása 1973-ban biztonságos kultúrpolitikai nyilvánosságfelületet, s ennek a biztonságos stratégiának az egyik alapja az évszázados zenés színházi hagyományként létező monarchikus operett.

64 Varga Luca: „A *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* vígszínházi előadásának recepciója a Kádár-korszak kultúrpolitikájának tükrében". *Korall* (2010)/39, 67. http://epa.oszk.hu/00400/00414/00030/pdf/Korall_39_varga.pdf (utolsó letöltés: 2017. 01.02.).

65 *Szombat délelőtt.* Petőfi Rádió, 1973. április 14.

66 Havasréti József: *Alternatív regiszterek.* Budapest: Typotex, 2006, 176–177.

A hatástörténet fordulata

A 2007-es Sziget fesztiválos koncert annak a dühnek adott legális csatornát, mely 1973-ban nem létezhetett. Az LGT harmincöt évvel később felerősített indulatban kapta meg azokat a kritikákat, melyeket 1973-ban nem kaphatott meg. Csak innen érthető ez a 2007-es kegyetlen indulat, hiszen azt a rock and roll-radikalizmust kérték számon az 1971-ben indult zenekaron, amely mellett a második nyilvánosságba vagy idegenbe száműzött rockzenészek, a rock nem alkuvó legendái valameddig kitartottak.[67] Az 1973-as bemutató zenei anyaga és a 2007-es kritikai reflexió harmincnégy év után csattant össze, s ekként stabilizálja a közösség emlékezetében az első musicalt.

A *Popfesztivál* hatástörténete megerősíti azt a színháztörténeti vélekedést, mely szerint a zenés színházi műfajok formanyelve rendíthetetlen struktúrával bír.[68] Színházi (kommunikációs) közegből kiemelve az alkotás zenedarabok sorozataként ugyan koncertpódiumokra kerülhet, de akkor abban a formájában, elsősorban zenei értékeivel áll a kritika elemzései elé. Úgy tűnik, a *Popfesztivál* esetében érdemes a színházi formánál maradni, hogy az érzelgős melankólia és a mutatott, eljátszott radikalizmus a színház saját közönségének szóljon, és a képzeletben maradjon.

67 Bényi Csilla: „A hetvenes-nyolcvanas évek alternatív zenei életének dokumentumai az Artpoolban". In: Havasréti József–K. Horváth Zsolt (szerk.): *Avantgárd: underground: alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon.* Budapest–Pécs: Kijárat–ArtPool, 2003, 126.

68 Marvin Carlson: *Theories of the Theatre.* Ithaca–London: Cornell University Press, 1993, 10.; Székely György: *A színjátéktípusok kutatásának módszeréről.* Budapest: Színháztudományi Intézet, 1961. 5–16.

RING ORSOLYA

A struktúra peremén

Rock Színház az 1970–1980-as években

A zenés színház megújítására Magyarországon az 1960–1970-es években a hivatalos színházi struktúrán belül is történetek kísérletek: a tradicionális operett mellett sikeres musical előadások születtek.[1] Az 1971-ben New Yorkban bemutatott *Jézus Krisztus Szupersztár*[2] magyarországi ősbemutatóját Miklós Tibor for-

1 1960-ban a Nagymező utcában kezdte meg működését a Petőfi Színház Szinetár Miklós művészeti és Petrovics Emil zenei vezetése alatt. Új típusú színházat kívántak kialakítani, amely a zenés darabok többfajta megoldásával kísérletezik. Emellett kortárs magyar zenés darabok bemutatását is célul tűzték ki. 1960–1963 között a Petőfi Színház közös gazdasági igazgatás alatt volt a Fővárosi Operettszínházzal. Majd az 1963–64-es évadban önállósult, de az évad végén meg is szűnt. A Petőfi Színház bukása után az Operettszínház Vámos László főrendezősége alatt próbálkozott azt a sokszor lehetetlennek látszó feladatot megvalósítani, hogy egy épületben, egy társulattal vigyenek színre operettet és musicalt. A két műfaj eltérő ének- és játékstílust követelt, és a rendező funkciója is más volt a magyar operett-tradícióban, illetve az amerikai gyökerű, sokszor társadalmi kérdéseket felvető musicalben. Nehézségeket jelentett az operett iránti nézői és szakmai érdeklődés csökkenése, valamint a Fővárosi Operettszínház – Művelődésügyi Minisztérium részéről történő – lebecsülése, s az ebből eredő pénzügyi, finanszírozási problémák. A „tőkés devizában" fizetendő jogdíjkeret ugyanis nagyban korlátozta mind az operett-, mind a musicalrepertoárt. A Vámos által irányított színház meg kívánt felelni a közönség igényeinek, ugyanakkor a korszerű zenés színjátszás elvárásaink is. Emellett sem hagyhatta azonban figyelmen kívül a kultúrpolitika elvárásait. Székely György (szerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon*. http://mek.niif.hu/02100/02139/html/sz20/234.html (utolsó letöltés: 2016. 01. 10.).

2 Andrew Lloyd Webber és Tim Rice művét, a Jesus Christ Superstar című darabot 1971. október 12-én mutatták be New Yorkban, a Mark Hellinger Színházban. A hetvenes években több bibliai témájú darab is színpadra került New Yorkban, de a *Jesus Christ Superstar* jelentette az igazi mérföldkövet a zenés színház történetében, s tette igazán ismertté zeneszerzőjének nevét. http://www.jesuschristsuperstar.com (utolsó letöltés: 2016. 12. 02.).

dításában, rendezésében és az általa megszervezett társulattal 1972-ben azonban a struktúrán kívül álló rockzenészek vállalták magukra. A színházi szakma felfigyelt a társulatra, több helyen is fellépési lehetőséget kaptak, majd Miklós Tibor 1979 nyarán új zenés színház, a Rock Színház megszervezésébe kezdett, amelynek egyben művészeti vezetője is lett. A Rock Színház azonban soha nem lett igazán a hivatalos színházi rendszer része. Az alábbiakban annak bemutatására törekszem, hogyan működhetett a Rock Színház hosszú ideig a struktúra szélén egyensúlyozó intézményként úgy, hogy mindenki létezőnek és partnernek tekintette, sok helyen befogadták, de önálló játszási helyet soha nem kapott.

A *Jézus Krisztus Szupersztár*tól a *Jézus Krisztus Szupersztár*ig

Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban az 1970-es években az elért gazdasági stabilitás miatt a fiatalok egyre közömbösebbek lettek a társadalmi problémák iránt. A musicalek alkotói ezért – a tartalmatlan szórakozást elkerülendő – a műfaj zenei, operai kiteljesítését tűzték ki célul. Ezzel párhuzamosan Magyarországon a hivatalos kultúrpolitika nyomása sokat enyhült, s így lehetőség nyílt a merészebb kísérletezésre. Egyre több megújulást kereső, önszerveződő társulat jött létre és maradt fenn hosszabb-rövidebb ideig. A hivatalos színházak közül ebben az időszakban a Petőfi Színház rövid életű kísérletétől eltekintve lényegében csak az Operettszínház és a Vígszínház próbálkozott musicaljátszással (az utóbbi prózai darabok mellett, az előbbi pedig operettekkel vegyesen mutatott be musicaleket).

A *Jézus Krisztus Szupersztár* – melyet sokan a zenés színház történetének egyik mérföldköveként tartanak számon, s amely lemezen, színpadon és filmen is sikert aratott – híre és hanganyaga gyorsan eljutott Magyarországra is,[3] és mindössze három hónappal az amerikai bemutató után, 1972. január 18-án a mű (oratorikus változatának) magyarországi ősbemutatójára is sor került, fiatal

3 A *Jézus Krisztus Szupersztár* egyes számait Magyarországon is játszották a rádióban.

rockzenészek tolmácsolásában.[4] A bemutató helyszíne a Budapesti Műszaki egyetem „E" épülete volt. „A sikerünk félelmetes volt, semmihez sem hasonlítható. A közönség még egy órával az előadás után is a helyén maradt és tapsolt" – emlékezett vissza az első előadás fogadtatására Miklós Tibor.[5] A darab zenei alapjait a Korong Együttes[6] adta, a fordítást Miklós Tibor készítette. A címszerepet Csuha Lajos énekelte. A zenekari tagok: Miklóska Lajos és Dancsák Gyula, valamint Hőnig Rezső egyben szerepeket is kaptak. Az előadás hatalmas sikert aratott. A társulat több mint tíz előadást tartott.

A siker láttán az MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztálya (TKKO) azonnal tájékoztatást kért a Fővárosi Tanács VB Művelődésügyi Főosztályától, a Művelődési Minisztérium Zene- és Táncművészeti Főosztálya pedig az Országos Rendező Irodától (ORI). Az ORI-t vezető Keszler Pál véleménye szerint az intézmény jóhiszeműen járt el az engedély kiadásakor, s e jóhiszeműségét arra alapozta, hogy a darab korábban szerepelt a Magyar Rádió műsorán, és a Népszabadság is pozitív kicsengésű cikkben foglalkozott vele. Keszler ennek ellenére jelezte, hogy a műsorengedélyezést megszigorítják.[7] A TKKO feljegyzéséből az is kiderül, hogy ellenintézkedésként az egyetemi pártbizottság felelősségre vonási eljárást indított, így a Korong Együttes tiltólistára került. A Fővárosi Tanács pedig intézkedett a kerületeknél, hogy a jövőben ne engedélyezzék a darab bemutatását. Emellett a feljegyzést készítő Rátki András azt is javasolta, hogy a Rádió se játszhassa a darab zeneszámait. A feljegyzésen kézzel az is szerepelt, hogy

4 Miklós Tibor így emlékezett vissza a rockoperával való első találkozására: „1971 nyarán [...] egy, a színészettel is kacérkodó sanzonénekesnő, Nyugatról hazatérve, azzal a kéréssel talált meg, hogy írjak neki magyar szöveget az akkor még csak lemezfelvételen létező rockopera slágerdalához. A dal az *I Don't Know How To Love Him* (Nem tudom, hogy szeressem őt) volt. [...] Találkozásom a művel szerelem volt első hallásra." Miklós Tibor: *Musical! Egy műfaj és egy szerelem története*. Budapest: Novella, 2002, 8.

5 Uott, 9.

6 Az 1970-ben alakult együttes tagjai Csuha Lajos, Miklóska Lajos, Dancsák Gyula és Hőnig Rezső voltak, dalszövegírójuk pedig Miklós Tibor.

7 MNL OL (Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára) 288.f. 36. cs./1972/18. ő.e. (MSZMP Tudományos Közoktatási és Kulturális Osztály).

„a Rádióban Aczél e. leállította; leállította továbbá azt a tervet, hogy a Korong együttes bemutassa műsorát a Fővárosi Operettszínházban".[8]

A tiltás ellenére a Korongra felfigyelt a színházi szakma. Eldugott próbatermekben, lakásokban[9] és nyaralókban még tizenkét előadást tartottak, ahol a nézők között a színházi szakma jelentős képviselői is nagy számban megfordultak. Az együttes fellépési lehetőségeket is kapott, de önálló alkotások létrehozására is lehetőségük nyílt, például az Operettszínházban, ahol a Rejtő Jenő *Ellopott futár* című művéből készült zenés adaptáció szerzői Csuha Lajos és Miklós Tibor voltak. Miklós Tibor közben a Generál együttes szövegírójaként munkakapcsolatba került Várkonyi Mátyással is. Mivel a zenés színházról való elképzeléseik azonosak voltak, terveikből – nagyon sok munkával – rövid időn belül előadások születtek.

Tanulmányomban csak arra vállalkozom, hogy epizódokat mutassak be a hivatalos struktúra peremén működő, de a magyar zenés színházi életben meghatározó szerepet betöltő Rock Színház működéséből, a *Jézus Krisztus Szupersztár* eddigiekben említett, a Rock Színház előzményének tekinthető első előadásától a darab első hivatalos előadásáig, amelyre 1986-ban került sor. Nem az együttes által létrehozott produkciók művészi értékéről szeretnék elsősorban szólni, sokkal inkább arról, hogy a magyar színházi struktúra miképpen viszonyult magához a társulathoz. A téma bemutatásához többségében levéltári – különböző hivatalos hatóságok által jegyzett – iratokat használtam fel, amelyek természetesen csak egy olvasatát adják a történetnek. Mivel a Rock Színház az itt tárgyalt időszakban a struktúra peremén maradt, a források is igen speciálisak: elsősorban a témával kapcsolatos problémákra koncentrálnak. A hivatalos színházi struktú-

8 Uott.

9 „Egy budai lakásban ismerkedtem meg vele. Sok-sok évvel ezelőtt. Sokat hallottunk már róla, olykor az élelmesebbek elcsíptek egy-egy dalt a világsikernek indult rockoperából. De az egészről körülbelül annyit tudtunk mint a kóláról és a reklámokról: hogy ugyanis mételyeznek, fertőznek és kábítanak. A magyarnak legalábbis nem valók. Ki-ki alapon ment az este, mindenki hozott valamit. Ültünk a földön és hallgattuk egy lelkes zenészcsapat előadásában a magyarított Jézus Krisztus Szupersztárt. Nem volt rendezés, nem volt profizmus, a zene élt és a történet. Néhány zenész és néhány énekes egy estére közösséget teremtett belőlünk, a földön ülőkből, akik jószerivel egymást is alig ismertük." Bányai Gábor: „Jézus Krisztus Szupersztár". *Pesti Tükör* (1986)/11, 4.

rában helyet kapó színházak közvetlenül a tanácsok, a minisztérium, s végső soron a párt irányítása alatt álltak. A Rock Színház évekig dolgozott úgy és kapott anyagi támogatásokat, hogy műsora nem szerepelt az MSZMP KB Agitációs- és Propaganda Bizottsága által hivatalosan elfogadott színházi évadtervekben, és épületet, saját állandó játszóhelyet sem kapott.

A Rock Színház 1980-as évekbeli működését a színházi struktúrához való illeszkedése szempontjából három nagyobb egységre tagolhatjuk.

Első időszak: 1980–1982

1980 húsvétján Budapesten, egy Törökvész utcai lakásban tartották a Rock Színház első próbáját. Közben tárgyaltak a minisztériummal egy minimális – 100 000 forintos – támogatásról, de ennek a kereteit is ki kellett találni. Mivel a színház hivatalosan nem létezett, az Országos Rendező Iroda kapta meg a pénzt és intézte a vele járó adminisztrációt, később pedig a Nemzeti Színház gazdasági igazgatója (Vörös László) csatlakozott tanácsadóként a társulathoz. A színház első előadása, az *Evita*[10] helyszíne a Margitsziget volt, a tíz előadásra kiadott közel 30 000 jegy két nap alatt elfogyott. Az ősbemutatót az akkor még alkalmi társulásként működő Rock Színház 1980. augusztus 14-én a Vörösmarty Kertmoziban tartotta, a közönség és kritikusok pozitív fogadtatása mellett.[11] A társulat később ötszáznál is többször játszotta el az *Evitát*. A produkció bejárta Európát és mindenütt sikert aratott. Az utazó előadás a színház után is életben maradt.[12]

10 Az *Evita* (Andrew Lloyd Webber–Tim Rice) bemutatója 1978. június 21-én volt a londoni Prince Edward Színházban. Webber rockalapú és néhány kortárs zenei fordulattól eltekintve melodikus zenét írt. Az egész történetet dalokkal, zenés jelentekkel és közjátékokkal mondták el. Miklós, *Musical!*, 326.

11 „Fiatal, hivatásos művészek, lelkes amatőrökként vesznek részt a vállalkozásban, amely senki számára nem lehet kifizetődő, viszont irtózatos erőfeszítést követel. […] Néhány heti kemény próbával olyasmit hozott létre ez az alkalmi társulás, amit állandó társulataink csak töredékesen tudtak eddig megközelíteni." Fodor Lajos: „Pompás vállalkozás, nagy siker: Evita". *Esti Hírlap* 1980. augusztus 19., 2.; „Ez a szélrózsa minden irányából verbuválódott, a szó szoros értelmében öntevékeny társulat sikerrel bizonyította, hogy a hazai színpadon elérkezett az ízlésváltás ideje". Mészáros Tamás: „Rock-opera a Margitszigeten. A mi Evitánk". *Magyar Hírlap* 1980. augusztus 22., 6.

12 http://rockszinhaz.3rdproof.com/?page_id=949 (utolsó letöltés 2016. 01. 14.).



1980 őszén Iglódi István kérte fel Miklós Tibort és Várkonyi Mátyást a Színművészeti Főiskola Ódry Színpadára tervezett *West Side Story*ban való közreműködésre. Miklós Tibornak új szöveget kellett írnia, Várkonyinak pedig egy kisebb létszámú zenekarra kellett áthangszerelnie a darabot.[13] 1981-ben Bor József (a Győri Kisfaludy Színház rendezője) az *Evita* és a *West Side Story* sikerét látva felkérte Miklósékat, hogy új musicalt írjanak a színháznak. Valentyin Raszputyin Élj és emlékezz című regényéből ekkor született meg az első Várkonyi–Miklós musical,[14] az *Örvényben,* melynek bemutatójára 1981. május 22-én került sor. Ezzel párhuzamosan a Rock Színház az első magyar rockopera, a *Sztárcsinálók* bemutatójára készült. Az 1981. augusztus 6-i győri premiert másfél hónapos megfeszített munka előzte meg. Miklós Tibor emlékei szerint

> olyan témát kerestünk, ami politikai tartalmú, állásfoglalás a diktatúra ellen, de elkerüli a cenzúra figyelmét. […] A politikai sztárcsinálás példázatát akartam megírni a császárrá emelt kamasz és a római kazamaták mélyén szerveződő első keresztények történetében.[15]

A darabot áthallásaival együtt is értette a közönség és kedvezően fogadta a kritika, a *Sztárcsinálók* egyike lett a legtöbbet játszott magyar musicaleknek.[16]

13 Miklós, *Musical!*, 345–346.

14 A Rock Színház által játszott darabok megnevezésére mind a korabeli forrásokban, mind a szakirodalomban egyszerre találjuk meg a musical és a rock opera kifejezést. Például a Rock Színház internetes oldalán (http://rockszinhaz.3rdproof.com/ [utolsó letöltés: 2017. 01.03.]) a *Sztárcsinálók* című darab rock operaként szerepel, Miklós Tibor *Musical* című könyvében viszont musicalként. A két kifejezés szinte teljesen összemosódott, a rock operákra szinte kivétel nélkül használatos a musical elnevezés, fordítva azonban nem, hiszen míg egy rock opera mindenképpen rock stílusú zeneszámokból áll, a musical definíciója szerint zenés színpadi műfaj. A musical a színházművészeten belül a zenés színház modernebb darabjait foglalja magába, olyan színházművészeti ág, amely egyesíti magában a zene, a tánc és a színházi dramatikus elemeket. Kifejezetten szabad műfaj, az alkotók által formálható, nincsenek megdönthetetlen formai vagy műfaji szabályai.

15 Miklós, *Musical!*, 347.

16 http://rockszinhaz.3rdproof.com/?page_id=949 (utolsó letöltés 2016. 01. 14.).

Második korszak: a KISZ Központi Művészegyüttese mellett (1982–1985)

1982 májusában a KISZ KB megállapodást kötött a Művelődési Minisztériummal és az Állami Ifjúsági Bizottsággal az alkalmi társulásként létrejött Rock Színház állandó társulattá szervezéséről. A megállapodás értelmében a színház a KISZ KB felügyeletével, a KISZ Központi Művészegyüttes mellett működött volna a tervek szerint 1983. december 31-ig, a valóságban azonban a közös munka 1985 szeptemberéig tartott. A megállapodás tartalmazta, hogy a minisztérium, az ideiglenes működés tapasztalatai alapján, 1983 végéig kezdeményezi az illetékes szerveknél a színház végleges működési feltételeinek megteremtését. Mint a KISZ KB Titkárságának állásfoglalásában olvasható,

> [a] Rock Színház az elmúlt két és féléves munkájával, sikereivel, művészi teljesítményével bebizonyította, hogy érdemes az állandó működésre. A társulat műsorát nemcsak a fővárosi, hanem a szélesebb – főleg fiatal – hazai közönség is megismerte, befogadta, előadásait sikeresnek minősítette. Az utóbbi időben ehhez hasonló minősítést kapott a szakmai kritika részéről is.[17]

1983. december 31-ig azonban a Művelődési Minisztériumnak nem sikerült a színházat integrálni az állami színházak sorába, ezért a fenntartásában résztvevő szervek vezetői abban állapodtak meg, hogy 1984-ben olyan javaslatot készítenek elő, amely biztosítja, hogy legkésőbb az 1985–1986-os évad kezdetére a Rock Színház állami költségvetésből működjék. 1984. október 4-én miniszteri döntés intézkedett arról, hogy visszamenőlegesen, szeptember 1-től önálló költségvetési szervként, Rock Színház elnevezéssel, ifjúsági zenés színház létesüljön a Művelődési Minisztérium közvetlen felügyelete alatt.[18]

A Rock Színház társulata 1980-tól 1984. augusztus 31-ig összesen 402 előadást tartott. Ebből 259-et Budapesten, 139-et vidéken, négyet pedig külföldön. Az

17 MNL OL XIX-I-9-n 23. d. (Művelődési Minisztérium – Vajda György miniszterhelyettes iratai).

18 Uott.

előadásokat több mint 400 000 néző látta. Egy előadást átlag 800 néző tekintett meg, a színház éves működésének kb. 15 százalékát tette ki a helyiségbérlés.[19]

1982–1985 között mégsem oldódtak meg azok a működési feltételekkel kapcsolatos alapvető gondok, amelyek az ideiglenes megoldás közbeiktatását indokolttá tették. A színháznak továbbra sem volt állandó működési helye, próbalehetősége, megoldatlan maradt a raktározás, hiányzott a műhely, az önálló közönségszervezés, az adminisztráció szétszórtan működött. Az átlagosnál nehezebb körülmények ellenére a társulatot – az értékelés szerint – a magyar színházi gyakorlatban ritka ügyszeretet, elszántság, lelkesedés jellemezte.[20]

Mint a Rock Színházról készült jelentés megfogalmazta, kevés energia jutott a színház valódi felügyeletére, mert a napi működési feltételeket kellett megoldani, mindig új fellépő- és próbahelyeket kellett keresni, a KISZ pedig ekkor már mindenáron szabadulni akart a színház jelentette terhektől, mert mint megfogalmazták, 1983-ban és 1984-ben a megállapodásban rögzítetteknek két és félszeresét voltak kénytelenek a színházra fordítani. Ezért a KISZ KB Titkársága kinyilatkoztatta, hogy többet nem tud felelősséget vállalni a társulat hosszabbtávú gondjainak megoldásáért.

A Rock Színház elhelyezésére több helyszínt is elképzelhetőnek tartottak. Egyrészt a MOM Szakasits Árpád Művelődési Házát, melynek felújítása 2,5-50 millió forint közötti összegbe került volna, másrészt a Dohány utcában található egykori Tarka Színpad helyét, melynek felújítási költségét 400 millió forintra becsülték, harmadik megoldásként pedig az merült fel, hogy a Rock Színház valamely fővárosi színház önálló tagozataként működjön tovább. A KISZ KB Titkársága kezdeményezte, hogy az MSZMP KB a Művelődési Minisztérium állásfoglalása után minél hamarabb hozzon politikai döntést a Rock Színház jövőjéről, és vállalta, hogy az állami fenntartást előkészítő munka időszakában a színházat a jelenlegi konstrukcióban működteti tovább legkésőbb 1985 év végéig.[21] Az „államosítás" 1982-es módja és az elhelyezés körüli huzavona egyben azt is jelezte, hogy sem

19 Uott.

20 Uott.

21 Uott.

a főváros, sem a minisztérium nem tudott a társulattal mit kezdeni. A Rock Színháznak tudatosan nem volt deklarált igazgatója, csak művészeti és zenei vezetője. 1984 októberében a KISZ KB Kulturális Osztálya felülről beavatkozva Várkonyit megbízott igazgatóvá nevezte ki, Miklós Tibor pedig művészeti vezető maradt, adminisztratív feladatok és jogosítványok nélkül.

Ilyen előzmények után került sor 1985. március 1-jén a *Bábjátékos* című darab bemutatójára, (amelynek zenéjét Várkonyi Mátyás szerezte, dalszövegeit Béres Attila írta, rendezője Katona Imre, koreográfusa pedig Krámer György volt). A darab, amely Andersen meséje nyomán készült, egy olyan bábszínházról szólt, melynek tagjai dróton rángatott marionettekből emberekké, színészekké akarnak válni. A mű így a Rock Színház ars poétikáját fejezte ki, a társulatét, amely valódi színházi körülményeket és saját épületet álmodott magának. A rockopera meghatározó konfliktusa a két főszereplő, a Diák és a Bábjátékos összecsapásában a látszat és igazság kérdéskörét járja körül. A történet a színházon keresztül a világ szétzilált állapotát láttatja görbe tükörben. A *Színház* című folyóiratban a darabról megjelent kritika szerint

> [a] siker záloga ugyanaz, mint eddig, az együttes tökéletesen fegyelmezett, profi teljesítménye, stiláris biztonsága és a műfaj iránti kivételes érzékenysége. Kevés társulat mondhatja el magáról a mai magyar színházban, hogy tudja, mit csinál, és kevés társulatról mondható el, hogy tudja is csinálni.[22]

Harmadik korszak: 1985 után, a Művelődési Minisztérium felügyelete alatt, de továbbra is épület nélkül

1985. március 5-én az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottsága úgy határozott, hogy „indokoltnak tartja, hogy a Rock Színház eddigi teljesítményei alapján önálló társulattá szerveződjék, és ezzel megvalósuljon egy ifjúsági zenés színház."[23]

22 Koltai Tamás: „Mese a színházról". *Színház* (1985)/6, 16.

23 MNL OL 288. f. 41. cs. 442. ő.e. (MSZMP központi szervei – Agitációs- és Propaganda Bizottság).

1986 tavaszán a Rock Színház a *Jézus Krisztus Szupersztár* bemutatójára készült, immár legális keretek között, bár az engedélyt csak az előzetes rendezői koncepció benyújtása után kapta meg.[24]

A rendezést Ascher Tamás vállalta és ő kapta meg a szereposztás jogát is.[25] Ascher azonban egy másik feladat miatt a munka egy pontján visszalépett, így a rendezést Szikora János vette át. Az előadást először Szegeden a Dóm téren, majd Budapesten, a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon láthatta a közönség. 1986 őszétől a produkciónak a Vígszínház épülete adott otthont. A darabot később, a Rock Színház megszűnése után is repertoáron tartották az Operettszínházban.

A kritika elismerően szólt az első előadásról:

> És akkor most a Rock Színház előszedi. Játssza Szegeden szédült sikerrel és a közönség felköveteli Budapestre. A Vígszínházba. Megkésett ováció? Egy új nemzedék saját felfedezése? Talán mindkettő-mégis sokkal több. Szikora János rendező nem szupershowt csinált. Az nálunk nem igazán megy. Ehhez a Rock Színháznak kevés a pénze és az embere. Közösségi show lett hát a szupersztárból. Az összetartozásról meg annak képtelenségéről. A meg nem ragadott történelmi pillanatokról. Szikora a színpadon és a nézőtéren ki-ki alapon létrehozza az együvé tartozás kétórás lehetőségét. Előadásuk során újra ugyanabban a budai lakásban érzem magam.[26]

Végszó

A Rock Színház működése körüli politikai, szakmai és társadalmi diskurzus részletes bemutatása hosszabb kutatómunkát igénylő feladat, melynek egyik fő nehézsége, hogy a *struktúra peremén* létező intézményként a hivatalos döntési fo-

24 „A Színházi Osztály az elfogadott műsortervvel kapcsolatban előadási koncepció elkészítését kérte tőlünk, amelyben az opera hazai előadásának alkotói közösen kifejtik művészi elképzeléseik fő vonásait, az előadás gondolati-tartalmi, stílusbeli meghatározó jegyeit." *Várkonyi Mátyás és Miklós Tibor levele a Művelődési Minisztérium Művészeti Főosztályának.* 1985. október 10. MNL OL XIX-I-9-f-60602-1985.

25 A koreográfus Krámer György, a zenei vezető, karmester Várkonyi Mátyás, a magyar szövegkönyvet Miklós Tibor írta, a díszlettervező: Pauer Gyula volt.

26 Bányai Gábor: „Jézus Krisztus Szupersztár". *Pesti Tükör* (1986)/11, 4.

lyamatba gyakran éppen a hatalmat aktuálisan képviselőknek szemet szúró ügyek miatt került be. Így ezeket a forrásokat tanulmányozva inkább a problémákról, mintsem a normál működésről kapunk képet. A Rock Színház története érdekes szelete a színházi struktúrában helyét kereső új típusú társulatnak, s egyszersmind példája annak, ahogyan a pártállam döntéshozói az új, nagy tömegek érdeklődésére számot tartó, Nyugatról érkező populáris zenei műfajokkal szemben megnyilvánultak.[27] A Rock Színház történetét tanulmányozva is megfigyelhető, hogy a rezsim az új stílussal kezdetben ellenségesen viseltetett, s megpróbálta azt tiltani, majd látva, hogy nem tud gátat vetni a népszerűségének, lassan megpróbálta beépíteni azt saját rendszerébe. Hogy ez végül nem valósult meg, abban minden bizonnyal nagy szerepe volt annak, hogy a hatalmi apparátus az 1980-as évek végén már egyre inkább a rendszerváltozás körüli átalakulásokkal volt elfoglalva, s ennek mind a színházi, mind a populáris zenei életre hatása volt.

A *Jézus Krisztus Szupersztárt* még több kiemelkedő produkció követte, köztük a *Nyomorultak* (1987), a *Yentl* (1988), a *Dorian Grey* (1990), a *Légy jó mindhalálig* (1991) és a *Miss Saigon* (1995). A Magyarországon több mint másfél évtizeden keresztül a musical első számú műhelyének számító Rock Színház végül 1996-ban szűnt meg. Működésének eredménye kilenc világsiker hazai bemutatója, illetve tíz eredeti magyar musical és rockopera színrevitele volt. A megszűnéshez a rossz gazdálkodás, az adósságok, a művészi elbizonytalanodás, a belső ellentétek, a tizenöt évnyi otthontalanság vezetett. Ezzel a szűkülő kulturális piacról kikerült egy vetélytárs. A következő években a magyarországi musical-játszást kísérletezés helyett a korábbi sikerek újbóli színrevitele jellemezte.

27 Ehhez bővebben lásd: Csatári Bence: *A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája*. Doktori disszertáció. Budapest: ELTE BTK, 2007. http://doktori.btk.elte.hu/hist/csatari/disszert.pdf (utolsó letöltés: 2016. 12. 03.).

MÁSSÁG ÉS ÖRÖKSÉG

GYÖRGY ESZTER

A kisebbségi kulturális örökség létrehozásának kísérlete

A Rom Som cigányklub története (1972–1980)

„[E]gyik fontos és lényeges célja a klubnak,
hogy a Gyurik megtaláljanak bennünket."
Schiffer Pál: Cséplő Gyuri (1978)

1972 novemberében a rákospalotai Kavicsos Általános Iskolában, több sikertelen próbálkozás után újra szülői értekezletet hirdettek. A szeptemberben indult kísérleti cigányosztály tanulóinak szüleit ugyanis mindaddig nem sikerült behívni az iskolába. A közelben felszámolt cigánytelepről frissen beköltöztetett családok nagy része analfabéta volt, soha nem járt iskolába. Choli Daróczi Józsefnek, aki később a roma értelmiség egyik vezető alakja, író, költő és politikus lett, ám ekkor még képesítés nélküli tanítóként dolgozott az iskolában, formabontó és hatásos ötlete támadt: cigányklub néven hirdette meg az eseményt és arra buzdította a felnőtteket, hogy hozzanak magukkal hangszereket is. A „szülői" így közös zenélés, késő estig tartó mulatás formájában valósult meg, ahol Choli visszaemlékezései szerint „még a radiátoron is cigányok lógtak".[1] A már-már filmszerű eseménynek szimbolikus jelentősége is van: egy hosszú idő óta marginalizált, a történelmi, kulturális kánonon kívül élő kisebbség megjelent egy intézményes térben, és annak eredeti funkcióját (oktatás, nevelés) átalakította, felülírta a saját kulturális

1 Buza Péter: „A Csokonai". In: Slézia Gabriella (szerk.): *A közművelődés házai Budapesten 3.* Budapest: Változó viszonyok, 2005, 129.

eszköztárával: csörgődobokkal és kannákkal felszerelkezve cigányzenét kezdett benne játszani. A rákospalotai cigányklub 1970-es évekbeli története – a szülői értekezleten túl – tele van olyan meghatározó eseményekkel, szereplőkkel és kulturális kezdeményezésekkel, amelyeknek nemcsak a magyarországi romák önszerveződésének, kulturális (és politikai) emancipációnak szempontjából van jelentősége, hanem a magyar kulturális kánon és örökség újraírásában is.

Írásomnak is kettős célja van: egyrészt rekonstruálni szeretném a rákospalotai cigányklub, a Rom Som klub 1972 és 1980 közötti történetét, másrészt a kisebbségi kulturális örökség elméleti keretében kívánom értelmezni a klub működését és az ott kibontakozó, emancipációsnak tekinthető mozgalmat. Ahogy Pócsik Andrea fogalmaz egy tanulmányában:

> [A] cigány kultúra egyes részeinek „bölcsőjéül" szolgáló józsefvárosi Mátyás tér, a salgótarjáni Pécskődomb, a tiszadobi Andrássy-kastély mind olyan „tér", amely a nemzeti emlékezetben méltó helyet kell kapjon. Egy kulturális örökség részévé kell váljon, és ennek a szándéknak, tettnek a cigányság esetében igen nagy a jelentősége.[2]

A Pócsik által megnevezett tereket én a rákospalotai Kozák térrel egészítem ki, amelynek véleményem szerint a kisebbségi és a nemzeti kulturális örökség értelmezési keretében, a rendszerváltás előtti roma kulturális mozgalom bölcsőjeként, elsődleges fontossága van.

(Kisebbségi) kulturális örökség

Ahhoz, hogy értelmezni tudjuk a magyar szakirodalomból gyakorlatilag teljesen hiányzó kisebbségi kulturális örökség kifejezést, először definiálnunk kell magát a kisebbségi kultúrát, jelen esetben a hetvenes években, tehát a Kádár-korszak közepén, Budapesten, Rákospalotán formálódó cigány kulturális életet. Kiindulópontnak Szuhai Péter néprajzkutató megállapítását veszem, mely szerint:

> [A] magyarországi cigányság kultúrája alapvetően népi kultúra, amely elsősorban a szóbeliségre szorítkozik, és csak elenyésző mértékben az írásbeliségre. Ez a kultúra elsődlegesen kisebbségi helyzetben lévő, alávetett kultúra, jobbára el nem ismert és marginális, a cigányság nagy csoportjaira jellemzően részben hiány- és részben szegénységi kultúra, az esetek jelentős részében szubkultúra és törzsi nemzetségi kultúra, sok esetben pedig olyan lokális kultúra, amely még a kulturális egységesülést megelőző állapotnál tart.[3]

A Szuhay által felsorolt jellemzők mind azt indukálják, hogy a cigány kultúra kevéssé tud a többségi kultúrába olvadni, a nemzeti kulturális örökség részévé válni. Ugyanezt a nehezített helyzetet írja körül Romano Rácz Sándor, amikor azt mondja:

> Egy permanens kisebbségi helyzetben levő közösség tagjai által kibocsátott műalkotások mint a kultúra fontos elemei csak áttételesen, valamilyen közvetítő segítségével juthatnak el a saját közösségük tagjaihoz.[4]

A cigány kultúra elzártsága tehát nem csak a többségi társadalom irányában igaz, hanem a saját közösség felé is. A tanulmányomban feltárni kívánt cigányklub és a köré szerveződő mozgalom épp attól válhat a magyarországi cigány kulturális örökség egyik emblematikus elemévé, mert plasztikusan illusztrálja a cigány kisebbség és a nem cigány többség között fennálló korabeli bonyolult viszonyrendszert. Egy olyan mátrixot, amelyben a szocialista ifjúságpolitika, a folklór- és táncházmozgalom, az 1961-es, cigánysággal kapcsolatos párthatáro-

2 Pócsik Andrea: „A romák ábrázolása a rendszerváltás utáni magyar dokumentumfilmekben". *Metropolis* (2004)/2, http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=93, (utolsó letöltés: 2016. 11.30.).

3 Szuhay Péter: *A magyarországi cigányok kultúrája: etnikus kultúra vagy a szegénység kultúrája.* Budapest: Panormáma, 1999, 11.

4 Romano Rácz Sándor: „Közösség és emlékezet". In: Boreczky Ágnes (szerk.): *Cigányokról – másképpen*, Budapest: Gondolat, 2009, 15.

zat[5] értelmében vett asszimilációs politika, az új gazdasági mechanizmus és az 1968-as diákmozgalmak együttesen befolyásolták az általános iskolai cigányosztályból, illetve a peremkerületi cigányklubból kinövő kulturális mozgalmat. Ha a főleg a posztkolonialista társadalmakkal kapcsolatban vizsgált kisebbségi, illetve hibrid kulturális örökség fogalmát a szocialista és az azt követő posztszocialista cigány kultúrára vonatkoztatjuk, úgy fogalmazhatunk, hogy az egzotizálás és az ezáltali szegregálás helyett a kölcsönös megismerés és megértés lehet a cél. Vagyis, ahogy azt Graham és szerzőtársai állítják: a nemzeti örökség hangsúlyozása helyett a lokális és az etnikus, kisebbségi kulturális formák feldolgozása.[6] A Rom Som klub történetének megírása első kísérlet lehet tehát arra, hogy a cigány kulturális örökség közös emlékezetbe ágyazódjon, hogy a többségi, kanonizált örökség kiegészüljön egy többszörösen a perifériára szorult kultúrával.

Írásomban elsődleges forrásként a kerületi tanácsi iratokra, valamit interjúkra támaszkodtam. Levéltári forrásként A budapesti cigánylakosság helyzetével foglalkozó Koordinációs Bizottság 1969 és 1987 közötti, XV. kerületi anyagait tekintettem át. A levéltári anyagokból, a korabeli sajtó néhány, idevonatkozó cikkéből kirajzolódik az az ellentmondásos viszony, amivel ezekben az évtizedekben a hatalom és a cigány kisebbség között működött, az 1961-es párthatározat sokáig kitartó hatásától a diktatúra puhulásán át a majdani rendszerváltásig.

Néhány kulcsszereplővel (Choli Daróczi József és Daróczi Ágnes) korábban is készültek már interjúk, és én is beszélgettem néhány, a Kozák téri klubhoz köthető szereplővel. Jellemző, hogy a Rákospalota múltjával foglalkozó helytörténeti munkákban a cigányklubról és egyáltalán, a városnegyedben régóta élő cigányságról alig esik szó. A Rom Som klubot még a Rákospalota-Pestújhely

5 Az MSZMP KB PB 1961. június 20-án adta ki A cigány lakosság helyzetének megjavításával kapcsolatos egyes feladatokról című határozatát, melyben a pártállam megfogalmazta kényszerasszimilációs cigánypolitikáját, vagyis kimondta, hogy a cigányság, bizonyos néprajzi sajátosságok ellenére nem tekinthető nemzetiségi csoportnak. A határozat célul tűzte ki a magyarországi cigányság lakhatási, oktatási, foglalkoztatási helyzetének a megjavítását, de mindezt a cigány nyelv, a cigány nyelvű iskolák és más, az etnikai különállóságot konzerváló tényezők nélkül.

6 G. J. Ashworth–Brian Graham–J. E. Tunbridge: *Pluralising Pasts, Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies.* London: Pluto Press, 2007, 4.

szellemi örökségével foglalkozó kötet sem említi. A művelődési intézményeknél megemlítenek más művelődési házakat (Csokonai, Frankovics), de a Kozák téri klubról semmit nem olvashatunk.[7] A Rom Som klub tehát teljesen hiányzik a kerület és Budapest kanonizált kulturális emlékezetéből. A szereplők neve részben ismert, részben feledésbe merült. Az autentikus cigányzene, amely részben itt, Rákospalotán került először a nyilvánosság, a nem roma közönség elé, az 1990-es években világhírű lett (részben az innen indult Ando Drom együttes révén), és a „world music" címke alatt kanonizálódott. A hely azonban, ahonnan a szűkös, államszocializmus adta keretek között a cigányklub és mozgalom indult, teljes feledésbe merült.

Cigánypolitika a szocializmus alatt

Magyarországon hagyományosan a romákkal foglalkozó társadalomtudományos szakirodalomban a szociológiai jellegű írások messze túlsúlyban vannak a történészi munkákhoz képest. A „ki a cigány?" és az „underclass"[8] vita, a cigányság etnikai vagy társadalmi réteg szerinti kategorizálásáról szóló diskurzusok mind szociológusok (és antropológusok) között zajlottak, a történészek nem nagyon szóltak hozzá. A cigányság története nehezen kutatható, lévén nagyon kevés az írásbeli forrás, az írott emlékezet, a megszilárdult kulturális, kanonizált kulturális örökség. Mindemellett több fontos tanulmány[9] és könyv[10] született a

7 Ladányi László: *Rákospalota, Pestújhely, Újpalota*, Budapest: CEBA, 2000, 71–74.

8 Például Dr. Ladányi János–Szelényi Iván: „Van-e értelme az underclass kategória használatának?". *Beszélő* (2001)/11, 94–98.; Michael S. Stewart: „Depriváció, romák és »underclass«". *Beszélő* (2001)/7–8, 82–94.

9 Mások mellett Bekő Márta: „A cigányság megítélése a Kádár-korszakban". In: Strausz Péter–Zachar Péter Krisztián (szerk.): *A történelem határán. Irodalom-, nemzetiség- és politikatörténeti tanulmányok.* Budapest: Heraldika, 2014, 210–223.; Majtényi György: „Diskurzusok és cigánypolitikák. Romák az államszocializmusban". *Kisebbségkutatás* (2008)/3, 456–474.; Hajnáczky Tamás: „A pártállam cigánypolitikája". *Esély* (2015)/5, 54–92.; Sághy Erna: „Cigánypolitika Magyarországon az 1950–1960-as években". *Múltunk* (2008)/1, 273–308.

10 Majtényi Balázs–Majtényi György: *Cigánykérdés Magyarországon.* Budapest: Libri, 2012; Dupcsik Csaba: *A magyarországi cigányság története. Történelem a cigánykutatások tükrében, 1890–2008.* Budapest: Osiris, 2009.

romák szocializmus alatti történetéről, a cigányság és a pártállam viszonyáról, az asszimilációs politika elnyomása alatti létezésről.

Az államszocializmus alatti roma történelem mérföldkövének tekinthető 1961-es párthatározat kimondta, hogy bizonyos néprajzi sajátosságok ellenére a cigányság nem nemzetiségi csoport, ebből kifolyólag pedig helytelenné és betiltandóvá válik többek között a cigány nyelv fejlesztése, a cigány nyelvű iskolák léte, hiszen ezek konzerválnák a cigányság különállását. Bár csak az előkészítő szövegekben szerepelt szó szerint, magában a párthatározat szövegében nem, mégis azt mondhatjuk, hogy a cél a teljes asszimiláció volt. Sághy Erna szerint:

> A cigányság számára több évtizeden keresztül megbélyegző hatása volt annak, hogy a párthatározat nem tartalmazott egyetlen, a cigányokkal kapcsolatos pozitív meghatározást sem. Megfellebbezhetetlenül leszögezte, hogy a cigányság nem nemzetiség, de hogy tulajdonképpen mi, azt nem.[11]

A párthatározat hosszú távú negatív hatása ellenére Majtényi Balázs és György szerint a hatvanas évektől a magyarországi cigánypolitika hangsúlyai megváltoztak. Az ötvenes évek „erőszakos asszimiláció politikáját" a párthatározattal kezdődően felváltotta a „támogatott asszimiláció", amikortól kezdve a magyar állam társadalmi problémaként kezelte a kérdést és igyekezett javítani a cigányok szociális helyzetén. A „társadalmi probléma" megszüntetése tehát a romák asszimilációját hívatott jelenteni.[12] Ahogy az Dupcsik Csaba monográfiájában olvasható, a szocializmus alatti cigány történelmet, illetve a cigánykutatások történetét két szakaszra lehet osztani. Az ötvenes évek civilizatorikus hozzáállása után a hatvanas évek végétől megjelentek a romákat vizsgáló kritikai megközelítések is, melyek közül a legfontosabb a mára klasszikussá vált – Kemény István és kollegái nevével fémjelzett – 1971-es kutatás.

Keményék eredményei azt mutatták, hogy a magyar cigányság igen rossz

11 Sághy, *Cigánypolitika*, 306.

12 Majtényi Balázs–Majtényi György: „Romakérdés és állami politikák". In: Neményi Mária–Szalai Júlia (szerk.): *Kisebbségek kisebbsége*, Budapest: UMK, 2005, 409–429.

életkörülmények között, gyakorlatilag minden területen leszakadva él a többségi társadalomtól, kétharmad részük pedig elkülönült telepen lakik.[13] A szocializmus alatti kényszerasszimiláció társadalomra gyakorolt hatását a kutatók különféle módon értékelik: míg Binder Mátyás szerint legalább egy alacsony fokú integráció megvalósult, mely jobb életkörülményeket és egy új roma elit létrejöttének lehetőségét biztosította,[14] addig Szalai Júlia szociológus megfogalmazásában a cigánypolitikából szociálpolitika lett, a romáknak vagy „igazi magyarokká" kellett válniuk, vagy bele kellett törődniük abba, hogy a rendszer kereti között cigánynak lenni azonos a szegénység kiszolgáltatottságával.[15]

Hogy mit jelenthetett ez a sikertelen, erőszakolt asszimiláció, érdemes idézni az angol származású, ám a nyolcvanas évektől Magyarországon élő és kutató antropológus, Michael Stewart asszimilációs modelljét. A (cigány) + (szocialista bérmunka + lakás) = (magyar *dolgozó*) + (cigány folklór)[16] iróniától sem mentes képlete jelzi az elvárt beilleszkedést és a kissé paradox módon mégis megtartott saját kulturális értéket. Eközben a szerző klasszikus antropológiai munkájában, a *Daltestvérek*ben épp azt mutatta be, hogy a „harangosi" oláh cigány közösség hogyan tartja fent „hétköznap bérmunkás, vasárnap cigány" életében a hagyományait, a kulturális szokásait, vagyis – az asszimiláció ellenére – saját identitását. Stewart a korszakban egyedülálló kutatása tehát egy párhuzamos közösségi lét fennmaradását mutatja be, ahol annak ellenére, hogy nincsenek nemzetiségként számon tartva, „a cigányok nemhogy a kiszorulás útján lennének, hanem inkább

13 Valuch Tibor: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. Budapest: Osiris, 2004, 86.

14 Binder Mátyás: „Roma etnikai mobilizáció Kelet-Európában". *Le Monde Diplomatique* 2016. szeptember, http://www.magyardiplo.hu/mitiokitthon/643-roma-etnikai-mobilizacio-kelet-europaban (utolsó letöltés: 2016. 11. 30.).

15 Szalai Júlia: „Az elismerés politikája és a »cigánykérdés«". In: Horváth Ágota–Landau Edit–Szalai Júlia (szerk.): *Cigánynak születni*. Budapest: Új Mandátum, 2000, 535–536.

16 Michael Sinclair Stewart: *Daltestvérek. Az oláhcigány identitás és közösség továbbélése a szocialista Magyarországon*. Budapest: T-Twins–MTA Szociológiai Intézet–Max Weber Alapítvány, 1993,71.

ugyanolyan eltökéltséggel reprodukálódnak a magyar gazdasági-társadalmi viszonyok közepette, mint korábban bármikor".[17]

A hetvenes évek elejére tehát, bár Kemény maga a hivatalos nyilvánosságból kiszorult, kutatásának eredményei, legalábbis az értelmiség körében ismertek voltak. Ahogy Dupcsik Csaba megjegyzi, a kutatásban résztvevő szociológus, Havas Gábor szerint a tét éppen a cigány értelmiség kulturális mozgalmának legitimálása is volt.[18] És bár a hivatalos cigánypolitika a nyolcvanas évekig nem változott, a nemzetiségi, etnikai önszerveződés tiltása lassan enyhülni kezdett, legalábbis lokális szinten és elsősorban olyan kulturális formákban (zene, tánc), amelyeket a politika is – legalábbis egy határig – elfogadott. Az etnikai mobilizáció politikai megnyilvánulása helyett tehát a kulturális aspektusok kerültek előtérbe. Ezt pedig csak erősítette a Kovai Cecília által is kiemelt tény, hogy a hetvenes években erőre kapó cigánykutatások kulturális aspektusa iránt érdeklődő kutatói (a nyelvész Réger Zita, a zenekutató Kovalcsik Katalin, vagy a már említett Michael Stewart) az oláhcigányság körében találták meg érdeklődésük tárgyát, a cigány kultúrát vagy identitást.[19] A kisebbség kultúrájának közös örökséggé válásához tehát megnyíltak bizonyos keskeny csatornák, a cigány kultúra a tiltott, tűrt és támogatott hármasság bonyolult, gyakran ellentmondásokkal teli rendszerében jutott nyilvánossághoz.

Ifjúsági mozgalmak és a cigányklubok

A kisebbségi kultúra kanonizálódásának, illetve ezzel párhuzamosan a roma emancipációs mozgalomnak a hetvenes évek elejétől Rákospalota, s főként a Kozák téri klub volt a bölcsője. A helyszín talán véletlenszerű, ám a „klub a város szélén" mindenesetre jól szimbolizálja a periférikus pozíciót, rímelve a roma közösség (és főleg értelmiség) periférikus társadalmi szerepére. Bár a művelődési házak, klubok az államszocializmus alatt fontos szerepet töltöttek be, és sok tár-

17 Uott, 253.

18 Dupcsik, *A magyarországi cigányság*, 184.

19 Kovai Cecília: „Cigányság a zenében". *Szuverén* 2013.08.22. http://szuveren.hu/tarsadalom/ciganysag-a-zeneben. (utolsó letöltés: 2016. 11 30.).

sadalmi párbeszéd, vita és különböző felmérés övezte létüket, a rendszerváltás után, ahogy K. Horváth Zsolt megállapítja, háttérbe szorultak. Andreas Fogarasi 2007-es, Velencei Biennálé-nyertes művészeti projektjén kívül nem vizsgálták az államszocialista kultúrában, illetve a mában betöltött szerepüket, sem művészetszociológiai, sem társadalomtörténeti értelemben.[20]

Ahhoz, hogy jobban megértsük a Rom Som klub jelentőségét, érdemes egy kis kitérőt tenni a hetvenes évek ifjúságpolitikával, illetve köz- és népművelődéssel kapcsolatos elgondolásai felé. Egyfelől fontos kiemelni azt a fokozódó nyitást, amely a központilag kontrollált és irányított közművelődésben, illetve népművelésben végbement. A művelődési házak, ifjúsági klubok, melyek addigi legitimációját a párt határozta meg, a hatvanas évek végétől, az új gazdasági mechanizmus meghirdetése után, szabadabban szervezhették programjaikat és – ahogy az ifjúsági szubkultúrákat (elsősorban a beatmozgalmat) is felkarolták – váltak egye népszerűbbé. Feitl István egy tanulmányában kiemeli, hogy az 1970-es évek népművelési statisztikáiban egyedül az ifjúsági klubok száma emelkedett lineárisan: míg 1966-ban országosan 75 klub működött körülbelül 2000 taggal, addig 1970-ben már 200 klubot számoltak össze, körülbelül 6000 taggal. Az ifjúság – a Ratkó-korszak épp felnövő, fiatal generációja – tehát fontos tényezővé vált, elkezdte saját szórakozására használni a korábban csak ideológiai megfontolások mentén kialakított tereket.[21] Azt is meg kell jegyezni, hogy az ifjúságpolitika és a népművelés kérdései a korszak társadalomtudósait is erőteljesen foglalkoztatták. Vitányi Iván, aki 1972-től a Népművelési Intézet igazgatója volt, számos művelődésszociológiai tanulmányt írt, és több vitát (többek között Mérei Ferenc, Losonczi Ágnes, Huszár Tibor, Pataki Ferenc, Hoffmann Tamás részvételével)[22] koordinált a témában. Vitányi az elméletalkotáson túl a gyakorlatban is foglalkozott a kultúra és művelődés intézményesített állapotával: 1975-ben „ki-

20 K. Horváth Zsolt: „A gyűlölet múzeuma, Spions". *Korall* (2010)/39, 19.

21 Feitl István: „Kulturális politika, kulturális tendenciák". In: Uő. (szerk.): *Budapest az 1960-as években*. Budapest: Napvilág, 2009, 165.

22 „Művelődéselméleti vita az MTA Művelődéskutatási Bizottságának ülésén". *Kultúra és Közösség* (1974)/3. 5–48.

rajzás" néven állapotfelmérést készítettek az összes budapesti művelődési otthon és klub helységben. Ennek tanulságai, mint ahogy sok más, az ifjúsági kultúráról, az ifjúsági mozgalmak működéséről szóló tanulmány a *Kultúra és Közösség* című folyóiratban jelentek meg.

Az ifjúsági klubok megnövekedett jelentőségével párhuzamosan a hatvanas évek után indult és ekkor, a hetvenes évek elején bontakozott ki az úgynevezett folklórmozgalom. Ennek talán legfontosabb és legismertebb módozata a táncházmozgalom volt, amely 1972-ben indult Budapesten, és a rendszerváltásig rendszeres és nagyon népszerű maradt. A siker oka Szepessy Péter Donát szerint tulajdonképpen az lehetett, hogy a táncházmozgalom egyfajta öndefiníciós kísérletként működött, amelyben egy generáció a magyar népi kultúra felé fordult, saját identitását keresve.[23] Mary N. Taylor a táncházmozgalomról írott disszertációján alapuló könyvében úgy fogalmaz, hogy mivel a folklórnak nem volt leírt elmélete, nem volt politikai programja és kellően amorf volt, betiltani sem lehetett, s így egy olyan korszakban adhatott teret a magyarság-érzés megélésének, amikor a nemzettudat, a (határon túli magyar) nemzetiségi identitás nem lehetett előtérben.[24] Hasonló megállapítást tesz Barta Tamás, amikor azt írja, hogy „a táncházak – ugyanúgy, mint a rockkoncertek – a hetvenes-nyolcvanas években éppen apolitikusságuk miatt lehettek ellenzéki találkozóhelyek".[25] Ez a sajátosság mindenképpen párhuzamba állítható a roma folklórral és abból kinövő emancipációs mozgalommal. A cigányklubokban, elsősorban Rákospalotán kibontakozó kulturális folyamatok – kezdetben legalábbis mindenképp – az autentikus zene és tánc gyakorlásában manifesztálódtak, így, a táncházakhoz hasonlóan, az esetleges politikai emancipáció nehezebben volt rajtuk keresztül tetten érhető. Ahogy erre korábban utaltam, a politikai önszerveződés lehetőségének híján a kultúra jelentette az elismerésért folytatott küzdelem elsődleges csatornáját.

23 Szepessy Péter Donát: „A késótradicionalitás paradigmájának vázlata: Kísérlet a táncházmozgalom tudásszociológiai megközelítésére". *Szellem és Tudomány* (2011)/2–3, 233.

24 Mary N. Taylor: *The Politics of Culture: Folk Critique and Transformation of The State in Hungary*. New York: City University of New York–Anthropology Publisher ProQuest, 2008, 129–130.

25 Barta Tamás: „Magyar néptáncmozgalom a korai időkben – társadalmi ideológia vagy nemzeti művészet?". *Eszmélet* 2014 tavasz, 159.

Pulay Gergőt idézve, a korabeli magyarországi ellenkultúra olyan intézményei, mint a táncházmozgalom, illetve a roma folklór „döntően falusi – és elsősorban zenei – hagyományokra építkezve" törekedtek „egy kulturális készlet kialakítására, amely alkalmas lehet az etnikai hovatartozás tudatosítására".[26]

1972 után országszerte működésbe léptek olyan csoportok, helyszínek, ahol a magyar népzene és néptánc mellett egyaránt helyet kapott a cigány folklór. A művelődési házak, ifjúsági klubok (illetve kezdetben a munkásszállók) mint az 1976-os, közművelődési törvény értelmében a „közművelődés alapintézményei" – melyek célja „a kultúra demokratizálása, a közösségi gondolkodás és életmód általánossá tétele"[27] volt – elkezdtek teret adni egy kisebbség kulturális megnyilvánulásának. Egy olyan marginalizált, addig a nyilvános térben megjelenni nem igazán tudó kultúrának, amelynek művelői egyébként nem is identifikálhatták volna magukat etnikai alapon. Kulturális és etnikai identitásuk tehát egy paradox helyzetben, egyszerre tiltva és tulajdonképpen támogatva formálódhatott először. Az ifjúsági klubokban, művelődési házakban cigányklubok nyíltak, melyeket Molnár Emília szociológus egy tanulmányában így jellemzett:

> A cigányklub-mozgalom a kor politikai viszonyai közepette alulról jött kezdeményezésnek számított. Igaz, a klubok működésükben többnyire követték a rendszer logikáját, és elsősorban a „beilleszkedés" elősegítésén fáradoztak. Mivel azonban tevékenységük a cigányok különállásán vagy különbözésén alapult (hiszen ezt akarták felszámolni), a különbözőség mibenléte megkerülhetetlen kérdéssé vált, ami elősegítette, hogy az immár a közművelődésbe bevont romák romaságukkal foglalkozzanak. A klubok egy része az évek során egyrészt egyre inkább a másság megélésének, illetve nyilvános megjelenítésének fórumává vált, másrészt alapvető érdekérvényesítési technikák elsajátításának terepéül szolgált.[28]

26 Pulay Gergő: „Az etnicitás láthatóvá tétele. Roma előadók kulturális politikája Budapesten". In: Feischmidt Margit (szerk.): *Etnicitás: különbségteremtő társadalom*. Budapest: Gondolat, 2010, 354.

27 K. Horváth, *A gyűlölet múzeuma*, 122.

28 Molnár Emília: „A beilleszkedéstől az önkormányzatiságig. A roma önszerveződés intézményesülésének története Békésen". In: Neményi–Szalay, *Kisebbségek kisebbsége*, 460.

A cigányklubok programjainak, előirányzott céljainak tulajdonképpen folyamatosan kettős irányt kellett képviselniük: egyfelől eleget kellett tenniük a rendszer elvárásainak, másrészt, amennyire ez tűrt és lehetséges volt, céljuk lett a kulturális önmegismerés, a saját kulturális identitás feltérképezése is. A hivatalos, vagyis a népnevelő, közművelődést elősegítő célok megfogalmazása mellett a cigányklubok egyre inkább nyíltan felvállalhatták a saját kultúra gyakorlását. Ahogy egy 1980-as beszámolóban olvashatjuk:

> A fővárosi cigányklubok elősegítik a közéletiség tanulását, nevelő tevékenységük elősegíti az önismeret, önbecsülés, a tudás, a környezet normáinak tiszteletét. A klubokban keresik és gyakorolják a cigány kultúra értékeit, melynek jó propaganda hatása van, emellett kulturált szabadidő töltési szokásokat alakít ki.[29]

Míg ebben a szövegrészletben még csak az „önismeret, önbecsülés" és „a cigány kultúra értékei" kifejezések utalnak az emancipációs jellegre, az egy évvel későbbi pártiratban már explicit célmeghatározást találhatunk: „Nem elválasztva az első céltól, de más szempontból fontosnak tartva szervezik azokat a foglalkozásokat, ahol a cigány származással való szembenézés, annak kulturális értékeinek tudatosítása a cél."[30]

A cigányklubok tehát, elsősorban kulturális programjaik révén, fokozatosan és implicit módon, már nem csak az autentikus zenét és táncot tették ismertté. Áttételesen, vagyis a párthatározat irányvonalaival teljes ellentmondásban, a cigány származású zenészek, írók, művészek megbecsült pozíciójukkal példázták, hogy a cigányságot fel lehet vállalni, a származás, a csoporttal való azonosulás nem feltétlenül elfojtandó, de büszkeségre okot adó is lehet. Egy olyan korszakban, amikor az ifjúsági kultúra és a közművelődés kérdései egyébként is fokozott figyelmet kaptak, és amelynek egyik kulturális szimbóluma épp a kisebbségi magyar tudatot és nemzetiségi érzést is exponáló táncházmozgalom volt, kevésbé látványosan és erőteljesen, de a cigány kulturális identitás is elkezdhette megszervezni és felépíteni magát.

29 BFL (Budapest Főváros Levéltára) XXIII.102.e. 2.

30 BFL XXIII.102.e (1979–81) 2. d.

A Kozák tér története

A Kozák tér a rákospalotai Damjanich és Bercsényi Miklós utca között fekszik. Rákospalota a hetvenes években falusias környéknek számított, földszintes, kertes házakkal. A többnyire rossz minőségű, alacsony státusú családi házas környéken – hasonlóan a szomszédos peremkerületekhez (Pestújhely, Zugló) – jórészt a gazdaság magánszférájában megélhetést kereső, viszonylag jómódú cigányok laktak, többnyire leromlott és túlzsúfolt épületekben. A falusiasság nem csak az épített környezet, hanem a szomszédsági viszonyok, az ismerősség szempontjából is lényeges volt; az itt élő romák közül (több, kiterjedt családdal) sokan ismerték egymást, a hétköznapok és az ünnepek is nagyrészt közösen teltek. A családi házakban élő kereskedők mellett a Kozák tér vonzáskörébe tartozott az Aporháza úti cigánytelep is. A Kemény-kutatásból tudható, hogy a szocialista cigánytelepek izoláltan, legtöbbször engedély nélkül épültek, és végeredményben a teljes szegregációt jelentették: a legalacsonyabb státusú cigányok laktak itt, gyakorlatilag a társadalmon kívül. A karhatalom az ötvenes évektől kezdve kényszermosdatással és más, erőszakos beavatkozásokkal sújtotta a cigánytelepeket, majd az 1961-es párthatározatban kimondta, hogy azokat (az országban nagyjából 2100-at) fel kell számolni.[31] Így bő tíz évvel később, az M3-as bevezető szakaszának megépítésekor, a rákospalotai telepet is felszámolták, lakosait szétszórták a kerületben. A cigánytelepek felszámolása felemás eredménnyel járt: egyfelől az 1980-as évek elejére országszerte megszüntették a legembertelenebb lakhatási körülményeket, másfelől azonban, Valuch Tibort idézve, „az erőszakos asszimilációt és nem a természetes integrációt szorgalmazó intézkedés sok helyen visszájára fordult, cigány és nem cigány népesség térbeli elkülönülése csak nőtt".[32] Ezt a kontraproduktív eredményt Kemény Istvánék kutatása is igazolta, több olyan esetet ismertetve, amikor a hatósági átköltöztetés egy újabb telepet hozott létre. Keményék azt is kimutatták, hogy a telepfelszámolás sokszor deklasszálódással, a család és a közösségi élet felbomlásával is járt.[33] Ebben a társadalomtörténeti kontextusban talán még nagyobb jelentősége van a Rom Som

31 Hajnáczky Tamás: „Karhatalommal a cigánytelepekért". *Múltunk* (2013)/1, 237–272.

32 Valuch, *Magyarország társadalomtörténete*, 86.

33 Dupcsik, *A cigányság története*, 204.

klubnak, amely egy szétzilált, heterogén környezetben teremtett közösséget és nyújtotta a kulturális azonosulás lehetőségét.

A cigányklub története azonban nem a Kozák téren, hanem pár száz méterrel arrébb, a ma már Újpalotához tartozó Kavicsos közi Általános Iskolában vette kezdetét. Ide került Choli Daróczi József 1972 júniusában, képesítés nélküli tanítónak.

Az iskola és a kísérleti cigány osztály

> Érettségi előtt álló fiatal cigány ember voltam, aki még csodák csodájára országos lapokban (*Nagyvilág, Világosság*) is megjelent cigány és magyar nyelvű verseivel. [...] A cigányok értetlenül néztek rám, amikor azt mondtam, hogy tanító vagyok, és én fogom az ő gyerekeiket tanítani. Nem hitték el. Nem is küldték el gyermekeiket iskolába, sem az évnyitóra, sem az első tanítási napon. Egyedül ültem (életemben először a katedrán).[34]

Ahogy több megemlékezésből és interjúból is kiderül, Choli Daróczi Józsefnek és a később hozzá csatlakozó, ugyancsak roma származású Vajda Imrének és Péli Tamásnak több hónapjába került, míg a családokat meggyőzték, hogy a gyerekeik rendszeresen járjanak iskolába. A cikk elején felidézett, legendás első szülői értekezlet története több interjúban és írott emlékezésben is előkerül; az eset az addig elképzelhetetlen távolságban élő többség és kisebbség találkozásának emblematikus példája. Az ambiciózus indulás és az előítéletekkel való folytonos küzdelem Péli Tamás visszaemlékezésében is tetten érhető:

> 1974 őszén elmentem a Lila iskolába, mint képesítés nélküli rajztanárnak. Nagy reményekkel bejelentettem, hogy én mint cigány ember, tanítani szeretnék, és mint cigány embert, engem itt majd ne érjenek támadások. Akkor már két éve ott dolgozott Daróczi Jóska barátom, ami nagy derültséget okozott, de a derültség ellenére kemény három évet töltöttünk el ott, mert az előítéletek olyanok, mint a páncélos vitézek, nehezen lehet őket kilökni a nyeregből és még ma is léteznek.[35]

34 Buza, *Változó viszonyok*, 128.

35 Interjú Péli Tamással. In: Kőszegi Edit–Szuhay Péter: *Kései születés*. Dokumentumfilm, 2002.

A tanítók személyes nehézségei mellett problematikus volt magának az iskolai cigányosztálynak a léte, hiszen az elkülönítés hivatalos megítélése is kifejezetten ellentmondásos volt. Az 1970-es XV. kerületi Cigány Koordinációs Bizottság anyagai is megjegyezték, hogy az iskolai szegregáció alapvetően nem volt támogatott,[36] addig a cigányosztályok működtetése a korszak társadalomtudósait is foglalkoztatta, elsősorban annak a felismerésnek a kapcsán, hogy sok esetben a roma gyerekek elkülönítése a fogyatékossá minősítés útján, „kisegítő" osztályokban történt.[37]

A rákospalotai kísérleti osztály ötlete először az akkor a Fővárosi Pedagógiai Intézet szociológiai csoportjánál dolgozó Solt Ottiliában és Várhegyi Györgyben merült fel, elsősorban azért, hogy az iskola és a cigány családok közötti, sok esetben konfliktusos viszonyt enyhítse, a gyerekek számára befogadóbbá, ismerőssé tegye az intézményben eltöltött időt.[38] Az ismerősség kulcsa elsősorban a használt nyelv volt, a kísérleti osztályok így olyan kerületekben jöttek létre, ahol a cigányok anyanyelve a lovári volt, a magyart pedig rosszul vagy sehogyan sem beszélték. Ahogy Vajda Imre fogalmaz:

> Sokakban felmerült a kérdés, hogy én meg Choli miért támogatunk egy olyan programot, ami szegregálja a cigányokat. Szó se volt erről, csupán azt akartuk, hogy egyrészt megszerettessük a gyerekkel az iskolát, másrészt az alapfokot el tudják érni.[...] A fő probléma az volt ezeknél a gyerekeknél – és itt magamra ismertem én is, meg a Choli is –hogy nagy részük csak cigány nyelven beszélt, tehát bejöttek az iskolába és nem értették, mit kérdez a tanító néni. Ezt a készséget kellett nekünk elsajátíttatnunk a gyerekekkel, tehát amit nem értettek olvasásba például, azt mi cigányul megértettük velük és akkor fokozatosan azt vettük észre, hogy ez gördülékenyen megy.[39]

36 BFL XXIII.102.e 1. d.

37 Lásd például: Loss Sándor: „Út a kisegítő iskolába". In: Horváth Ágota–Landai Edit–Szalai Júlia (szerk.): *Cigánynak születni. Tanulmányok, dokumentumok*. Budapest: Aktív Társadalom Alapítvány–Új Mandátum, 2000, 365–402.

38 F. Havas Gábor: „»Miss Marple és az anyagias tények«". *Beszélő* (1998)/5, 44–48.

39 Interjú Vajda Imrével, 2016. június.

Miután a különfoglalkozások, a nem csak a gyerekeket, de a szüleiket is megszólító programok kinőtték az iskolát, a klub egy pár hónapig az ugyancsak Rákospalotán található Csokonai Művelődési Házban működött, majd 1974 szeptemberében átkerült a Kozák térre. A klubot Choli nevezte el Rom Som („Cigány vagyok") klubnak, és ez a performatív aktus már önmagában megmutatta azt az új irányt, amelyben a cigányság vállalható lett, az etnikai és kulturális identitás pedig formálódhatott. Szemben a Molnár Emília által vizsgált békési Dankó Pista cigányklubbal, amely az asszimilálódott, többségi társadalom által is befogadott és ismert muzsikus cigány nevét viselte, a Rom Som klub (és az ugyanezen a néven működő újság és zenekar is) az addig semmisnek vett, elnyomott saját nyelv büszke és autentikus használatát mutatja.

Öntudatra ébredés a Rom Som klubban

Az autentikus cigányzene felfedezése és ezzel együtt az egyenjogúságért küzdő emancipációs mozgalom egyik lényeges katalizátora a Monszun együttes volt, amelyben többek között a később CIKOBI-titkár[40] Bársony János zenélt. Az 1967-ben alakult pol-beat együttes kezdetben a saját dalok mellett nyugati, 1968-as hatást hordozó zenéket (Pete Seeger, Joan Baez, Quilapayun, S.Liberovici) játszott, majd fokozatosan áttért a magyar proletárok „gyári" zenéjére. 1968 és 1976 között folyamatosan járták a munkásszállókat, hogy ott közvetlenül ismerkedjenek a munkások zenéivel. Így bukkantak rá az addig ismeretlen, a nyilvánosságban semmilyen teret nem kapó cigányzenére. Ahogy Bársony János egy interjúban visszaemlékezik a „felfedezésre":

> Csomó érdekes zenét találtunk, na, ez volt a roma folklór. Jártunk rendezvényekre, leadtuk a műsort, énekeltünk, verset mondtunk, és utána azt mondtuk, hogy idáig mi zenéltünk, most jöjjenek ők. És pillanatok alatt volt táncház közösség és táncolás. És aztán azoknak, akiket tehetségesnek láttuk, mondtuk, hogy jöjjenek velünk próbálni. Aztán felvettük velük a zenéjüket, alaposabban, repertoár-kutatással, és akit érdekesnek tartottunk, hívtuk, hogy jöjjön velünk zenélni. Így volt, amikor a Monszun negyven tagú volt, volt, hogy harminc.[41]

40 A CIKOBI-k, a Cigányügyi Koordinációs Bizottságok 1970-től a Minisztertanács Tanácsszervek Osztálya mellett felállított Tárcaközi Koordinációs Bizottság megyei, illetve Budapesten kerületi szerveiként működtek. Bársony János a Fővárosi Cigányügyi Koordinációs Bizottság főtitkára volt.

A Bársonyék által elindított folklórmozgalom, az autentikus (lovári) cigányzene felfedezése a szereplők személye által és a közös térben összefonódott a Kozák téri cigányklub történetével. Bársony és felesége, Daróczi Ágnes (aki az 1972-es *Ki mit tud?*-on versmondóként nyert), csakúgy, mint a többi, 1970-es évekbeli roma értelmiségi és művész (Lakatos Menyhért, Bari Károly, Péli Tamás), hamar bekapcsolódtak a klub életébe.

A Rom Som klub 1974 őszétől működött a KISZ segítségével áprilisban, társadalmi munkában felújított, 264 négyzetméter alapterületű épületben. A Kozák téri ifjúsági ház első vezetője egy fiatal, a klubvezetői tanfolyamot épp elvégző szociális munkás, Szabó András lett. Szabó visszaemlékezésében úgy fogalmazott, hogy a klub átadását több feltételhez kötötték, többek között a Csokonaiban egyre több gondot okozó Rom Som klub átvételéhez.[42] A Kozák téren tehát, 1974 szeptemberétől a klub nyitva tartásának hat napján (csütörtökön zárva volt) hétféle program kínálkozott: Rom Som cigányklub, Filmklub, Ifivezetők klubja, Motoros klub, Műsoros klubnap, Parányi klub és Disc-Jockey.[43]

Míg kezdetben a Rom Som klub összejövetelei elsősorban a közös zenélést, a zenekar és táncegyüttes próbáit jelentették, idővel a folklór mellett helyet kaptak más programok is, vetélkedők, kulturális és egészségügyi témájú előadások, illetve filmvetítések is.

A klubnak hivatalosan harmincnégy tagja volt, de az egyes eseményeket természetesen többen látogatták. Ahogy azt Szabó a vele készült interjúban megfogalmazta, a szociális szakma épp akkor volt születőben, az ifjúsági klub így inkább a kulturális területhez tartozott, annak is a margóján helyezkedett el:

41 Szirmai Norbert interjúja Bársony Jánossal. Az interjút Neményi Mária és Kóczé Angéla bocsátotta a rendelkezésemre.

42 Szabó András: „Amire még emlékszem. Tapasztalataim a Kozák térről". *Stúdió* (1982)/2, 2.

43 Uott, 7.

„Marginalizált világ volt, amihez senkinek nem volt igazán elfogadható szakmai módszere. Az volt az elvárás, hogy legyen nyitva, meg nyilván feleljek meg a sosem megfogalmazott szakmai elvárásoknak."[44] Ami először intuitív szervező elv volt, az Szabónál végeredményben szakmai koncepcióvá vált: a Kozák téri klub azoké lett, akik a legtöbbet használták. Ezek pedig zömmel 14–19 éves cigány és nem cigány, a nyolc általánost is alig elvégző, sokszor analfabéta fiatalok voltak, akiknek sorsát a „környék és a felnőtt társadalom együttes elutasítása pecsételte meg."[45]

Szabó vezetése alatt (1974 és 1976 között) több kísérletező, részben az ellenkultúrához is kapcsolható művészeti program zajlott a klubban. Rendszeres és népszerű volt különböző zenei műfajok bemutatása (jazz és afrozene), a Malgot István-féle Orfeo együttes bábelőadásai, illetve a Szirtes András vezetésével tartott filmklubok. Mindazonáltal a fő tevékenység a zenekar működtetése volt, a Kozák tériek ismertsége is ennek, elsősorban az 1976-os *Ki Mit tud?* műsorban való szereplésnek volt köszönhető. Mary N. Taylor Vitányit idézve megjegyzi, hogy az 1962-től létező tévés műsor jelentősége és népszerűsége abban rejlett, hogy a közönség szavazhatott és így – legalább itt – megadatott a szimbolikus lehetőség, hogy a kulturális élet irányításába beleszólása lehessen az embereknek.[46] A Rom Som együttes kerületi *Ki mit tud?*-on való részvételéről Diósi Pál szociológus is írt, *Csoportviszonyok és értékválasztások a Kozák-téri ifjúsági klubban* című könyvében, mely egy, a Fővárosi Művelődési Ház megbízásából végzett 1976-os kutatás összefoglalója.[47] Diósi szerint épp a kutatása kezdetekor zajló, versenyre való felkészülés adta az apropóját annak, hogy a „korábban (idősebbek) magyar nótázó, kocsmai muzsikálásra szerveződött együttes" tagjait lecseréljék, és a generációs váltás révén teret biztosítsanak az autentikus cigányzenének. Diósi szerint tehát az idősebbek „eltávolítása a cigány népzene dialalának jegyében történt, szabad

44 Interjú Szabó Andrással, 2016. október 27.

45 Szabó, *Amire még emlékszem*, 2.

46 Taylor, *The Politics of Culture*, 119.

47 Diósi Pál: *Csoportviszonyok és értékválasztások a Kozák-téri ifjúsági klubban*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda Kozák tér, 1981.

és nyugodt terepet biztosított a klubvezető által patronált zenekar számára."[48] A zenei stílus-, vagy műfajváltás többször is előkerül a könyvben, Diósi a cigányklub vezetőjével készített interjújából azt emeli ki, hogy amikor az együttes egyes (idősebb) tagjai magyar nótát akarnának a cigány helyett játszani, akkor az új tagok „csak úgy nézünk rájuk, mert nálunk már kialakult, hogy cigány népzenét akarunk játszani."[49] Az új generáció új zenei stílusának kérdése Szabónál is felmerül. Ő úgy fogalmaz, hogy (az afrotáncház, és más közös zenélések hatására) „tisztult a zenéjük és új számokat is létrehoztak, amelyek hűen közvetítették apáik feledésbe merült, később eltorzított kultúráját."[50] A megállapítás azért is érdekes, mert azt sugallja, hogy két, teljesen különböző és egymás számára ismeretlen kisebbségi kultúra ösztönzőleg hathat egymásra. Vagyis az afrozene és afrotánc (melynek jelentése az 1970-es évek Magyarországán önmagában is izgalmas kérdés) és a nyilvános térbe kikerülő cigányzene – mely minőségileg mást nyújt, mint az addig hallható, többségi társadalom által kanonizált és „magyarosított", muzsikus cigányok által előadott zene – inspirálják egymást, a közös zenélésből pedig egy újfajta kulturális reprezentáció születhet. Ez pedig egy-két évtizeddel később, mint erre a bevezetőben is utaltam, a cigány kisebbségi örökség egyik legfontosabb eleme lesz.

A zenekarra visszatérve úgy tűnik tehát, hogy a generációs váltás a Rom Som klub első éveiben végbement és az autentikusságával újszerűnek ható együttes – legalábbis mikrokörnyezetében – sikeres, elfogadott lett. Mégis, az előítéletekkel való együttélés a zenekar tagjai számára is mindennapos tapasztalat volt. A *Ki mit tud?*-ban való szereplés kapcsán Diósi egy végeredményben botrányba fulladó történetet mutat be, ahol a szereplők, miután kiestek, részegen verekedtek. A történethez azonban azt is hozzáfűzi, hogy a résztvevők között „sokban ott bujkált – vagy éppen nagyon is nyíltan a felszínen volt! – a nemzetiségi-faji megaláztatástól való félelem vagy a korábbi ilyen tapasztalat." Könyvében az együttes egyik táncosától idéz: „egy kis dobogón táncoltam, nem a színpadon.

48 Uott, 17.

49 Uott, 69.

50 Szabó, *Amire még emlékszem*, 9.

Azt a dobogót biztos azért tették oda, hogy megnézzék, hogy tényleg tud-e táncolni a cigány, ha billeg a deszka. Tudod, kitolásnak csinálták."[51]

A Rom Som zenekar működése tehát hasonló mintázatokat mutat, mint az iskolai cigányosztály belső és külső megítélése. Egyszerre van jelen az új lehetőségek felé való nyitás, illetve az ezekkel kapcsolatban érzett büszkeség és az (el)ismertség megélése, másfelől pedig a sztereotípiákkal való egyéni küzdelmek, a többségi társadalom és kisebbségi csoport közötti fel-felbukkanó feszültség.

A *Rom Som* újság

A zenekar működése mellett a cigányklub legfontosabb kulturális produktuma a Rom Som újság volt, melyben Magyarországon először jelentek meg fele-fele arányban cigány és magyar szövegek. Az újság 1975-ben jelent meg először, Choli Daróczi József és néhány, lováriul tanuló nyelvész egyetemista szerkesztésében. Csakúgy, mint az osztály, a klub és a zenekar kapcsán, itt is megfigyelhetjük azt a dichotómiát, ami a tiltás és tűrés közötti kényes egyensúlyozásban, a kulturális emancipáció lehetőségének felvillantásával, majd visszaszorításával jellemezhető. A *Rom Som* újság „műsorfüzet" formájában jelent meg, amely hivatalos célja szerint beszámol a klub havi közművelődési eseményeiről. Valójában azonban sokkal többről volt szó: itt jelentek meg először cigány nyelven a 20. századi cigány irodalom legnagyobb szerzőinek – Bari Károlynak, Lakatos Menyhértnek, Szécsi Magdolnának, Rostás Farkas Györgynek, Balogh Attilának – versei, prózái, valamint cigány fordításban a Kommunista Kiáltvány és a Biblia egyes részei.

A Rom Som klub havi programjai és felhívásai mellett a cigányság hazai és nemzetközi helyzetével kapcsolatos szövegek is megjelentek, plasztikusan jelezve az állampárt ideológiai elvárásai és a valódi, a cigányság emancipációja körül zajló események közti feszültséget. Egyfelől érezhetjük a kényszert, hogy az újság céljai megfeleljenek az államszocializmus elvárásainak, még akkor is, ha ez logikailag lehetetlenség lenne, hiszen az 1961-es párthatározat értelmében egy hasonló lap nem is létezne. Mindjárt az újság első számának bevezető szövege

51 Diósi, *Csoportviszonyok*, 82.

jelzi az önellentmondást, ahogy a párthatározat asszimilációs szándékait már-már progresszív, integratív célúnak jelöli:

> Az MSZMP elvi jelentőségű 1961-es határozata s a cigányság helyzetével foglalkozó, azóta megjelent állásfoglalások egyaránt hangsúlyozzák kulturális fejlődésünk jelentőségét, fontosságát. A ROM SOM klub fő feladata az volt, s az is marad, hogy ennek a – nemcsak népcsoportunk, hanem egész hazánk szocializmust építő társadalma szempontjából – nagy fontosságú feladatnak a megoldásából tevékenyen kivegye a részét.[52]

Bár az első hónapokban úgy tűnt, a hatalom szorgalmazza az újság létét, a hivatalos vélemény hamarosan kritikusabbá vált, számon kérve az írásokon, hogy „a legtöbb cikk a régi elnyomott helyzetről és a nyomorról szól. Sok írás beletörődést és sorsszerűséget sugall."[53]

Betiltás, „újbaloldali cigány nacionalisták"

A *Rom Som* lapot 1978-ban betiltották. A betiltásban szerepe lehetett az éppen abban az évben megjelenő szamizdatnak, a Korniss Mihály által indított *Napló*nak is. Ahogy a későbbi rendszerváltó, ellenzéki értelmiség a szamizdatokban kezdett vitázni szerepéről, lehetséges politikai jövőjéről, úgy vált gyanússá és betiltandóvá a cigány nemzetiségi újság, magában hordozva az ellenkultúra lehetőségét. Így 1978-ban Farkasinszky Lajos, a fővárosi tanács elnökhelyettese arra kérte Choli Daróczi Józsefet és (az 1977-től CIKOBI titkár) Bársony Jánost, hogy írjanak beszámolót a Kozák téri klub működéséről. Bársony visszaemlékezése szerint a beszámolóra, illetve az abból következő betiltásra az volt a hivatalos válasz, hogy „a *Rom Som* újság nem az, mint ami rá van írva, vagyis nem műsorújság", ezért azonnal beszüntetendő. Choli Daróczi egy visszaemlékezésben

52 N. N.:„Bevezető". *Rom Som* (1975)/1, 2.

53 *Emlékeztető a budapesti-fővárosi Tanács VB mellett működő – a cigánylakosság helyzetével foglalkozó koordinációs bizottság 1977.10.5-i üléséről.* 1977.10.10. III. napirendi pont: a XV. kerületi Rom Som időszaki kiadvány szerkesztőjének ismertetője az eddigi tapasztalatokról. Ismertető: Daróczi József.

pedig érzékletesen fogalmazza a párt paranoid félelmét a roma önszerveződés bármilyen, az ő szemükben már túlzott befolyással bíró formájától:

> Mindig attól féltek ezek a nagyon szép emberek, a legkülönbözőbb szinten és fokon, hogy miért mondjuk mi azt, hogy cigány értelmiség? Kiket értünk ez alatt? Azt hitték, hogy valóban valami nagy tömeg van mögöttünk, és valami nagy szervezkedés. Mindig konspirációt sejtettek, miközben tényleg csak öten voltunk.[54]

Hiába hozták tehát létre az 1970-es évek elején a Cigány Koordinációs Bizottságokat, hiába neveztek ki az egyes kerületi bizottságokba roma származású cigánygondozókat, hoztak létre cigányklubokat, hiába tűnhetett tehát úgy, hogy az 1961-es párthatározathoz képest enyhülés és nyitás történik a nemzetiségi alapon történő politizálás és kulturális emancipáció irányába, a pártállam valójában megrettent Darócziék törekvéseitől. Az MSZMP Agitációs és Propaganda Bizottsága 1974 júniusában kiadott egy állásfoglalást, amelyet azonban az újságok nem publikáltak, csak a pártbizottságokhoz juttatták el. Így fordulhatott elő, hogy Bársonyék sem hallottak arról, hogy a cigány emancipációs kulturális mozgalmat a párt „újbaloldali cigány nacionalizmusnak bélyegezte"[55] és kimondta, hogy „nem támogathatók egyes cigány értelmiségieknek és ciganológusoknak azok a törekvései, hogy létesüljön cigányszövetség, cigányhetilap induljon, Budapesten cigányszínház jöjjön létre."[56] A tiltás azonban nem volt már olyan erőteljes, mint tizenhárom évvel korábban; a lap ugyan megszűnt, de a cigányklub – Choli a történtek miatti távozása után – továbbra is működött, új vezetőkkel. Ahogy Bársony fogalmaz a vele készült interjúban:

54 Varga Ilona: „Gazdag falvakat adjon az Isten! A 70 éves Choli Daróczi emlékezik". *Barátság* (2009)/3, 6070.

55 Daróczi Ágnes: „Mivé lettünk? Roma kulturális mozgalom az emancipációért". *Új Ifjúsági Szemle* (2006)/2, 51–57.

56 Mezey Barna–Pomogyi László–Tauber László: *A magyarországi cigánykérdés dokumentumokban 1422-1985*. Budapest: Kossuth, 1986, 261.

> 1974-ben megszületett a párthatározat, hogy újbaloldali, elhajló cigány nacionalista csoportosulás ütötte fel a fejét. [...] De az is benne volt, hogy ugyanakkor támaszkodni kell a cigány értelmiség haladó kezdeményezéseire. Tehát nem volt teljesen következetes. Nem lehetett '74-ben már nyelvbetiltósat játszani, meg a cigányokról, mint felszámolandó csoportról beszélni. Akkor már beszéltek a magyarokról Erdélyben, kezdtek átjárkálni a táncház mozgalom keretében, tehát a dolog kezdett zavarossá válni.[57]

Az 1974-es párthatározat a cigányklubok megítélésében is ambivalens; egyfelől dicséri őket, amennyiben úgy látja, hogy a klubok (népművelési, népegészségügyi) programjaikkal az asszimilációt segítik, másfelől kritizálja azokat, mert nemkívánatos elkülönüléshez vezetnek.[58] A cigányklubok ily módon való megosztása, tehát a „jó" (= asszimilatorikus) és „rossz" (= progresszív, emancipatorikus) intézmények közötti feszültség plasztikusan rajzolódik ki egy esetből, melyet Molnár Emília is feldolgozott, valamint a Daróczi Ágnessel és Bársony Jánossal készült interjúban is előkerült.

1976-ban a békési cigányklub meghívta a Kozák térieket, hogy a két klub bemutatkozzon egymásnak. A találkozón kiütköztek a Dankó Pista és a Rom Som klub ideológiai (és ennek következtében programbeli) különbségei: a régi, beilleszkedést hangsúlyozó és az etnikai identitást nyilvános térbe helyező új hozzáállás. A két intézmény által bemutatott program is ennek megfelelően tért el, a békési cigányok magyar motívumokkal készített hímzéseikből rendeztek kiállítást, Darócziék pedig az autentikus cigányzenét játszottak és cigány költők verseit szavalták.[59] Amint a két, ellentétes irányvonal ütközött, a találkozó botrányba fulladt. Míg a békésiek szemében a pestiek „cigány nacionalizmusa" túlzó és „magyar-ellenes", addig Darócziék számára az esemény a paternalista asszi-

57 Interjú Daróczi Ágnessel és Bársony Jánossal, 2016. június 10.

58 Molnár Emília, *A beilleszkedéstől*, 462.

59 Uott.

milációs politika kicsúcsodosása, ahol a cigányokat megalázó módon oktatják a helyes étkezés, tisztálkodás szabályaira. Ahogy Daróczi és Bársony fogalmaz:

> Csak arra szolgált ott ez a klub, hogy a felnőtt embereket civilizálják, fogmosásra szoktassák, egészségnevelés címén. Na ide meghívták a Kozák teret, mint ami a másik klub. Lementünk, Choli, Péli Tamás, mi. Ott volt a békési kultúrháznak egy színházterme. Ott felrakták a színpadra a cigányklub tagjait, alul mi a közönségként a népművelők népes serege és mi és elkezdték a fogmosás tanításos ügyet, kérdéseket tettek fel, meg mazsolát és csokit kellett késsel-villával enni. Szóval ahogy Móricka elképzeli a nagy fehér embert. Hát mi bedühödtünk és válaszul énekeltünk, verset mondtunk, majd végül felálltunk és elénekeltük a cigány himnuszt. És felállítottuk őket, merthogy az a mi himnuszunk.[60]

A botrányos konferenciát két évvel később újabb országos találkozó követte Békéscsabán, ahol a „radikálisok" újra kifejtették nézeteiket, amelyeket egyre kevésbé lehetett lefojtani, semmisnek tekinteni. A nyolcvanas évek eleje fordulatot hozott a cigánypolitika és az etnikai- kulturális mobilizáció identitás-épülés szempontjából. Miután a hatalom belátni kényszerült, hogy az asszimilációs politika csődöt mondott, stratégiát váltottak, és igyekeztek a romákkal valamiféle közmegegyezésre jutni. A cigányügy irányítását 1984-től a Hazafias Népfront vette át, és a Havas Gáborék által „kegyes rendként"[61] aposztrofált új irányelvek azt jelentették, hogy a cigány érdekképviselet – a teljes autonómia továbbra is fennálló tiltása ellenére – egyre nagyobb teret kaphatott. Ami a kulturális önreprezentációt illeti, a nyolcvanas évekre ezen a területen is megváltoztak a hangsúlyok, és egyre népszerűbbek lettek – vidéken és Budapesten is – az oláhcigány népzenét játszó zenekarok, mint az Ando Drom, a Nagyecsedi Fekete Szemek vagy a Kalyi Jag.[62]

60 Interjú Daróczi Ágnessel és Bársony Jánossal, 2016. június 10.

61 Blaha Márta–Havas Gábor–Révész Sándor: „Nyerő viszonyok". In: Vajda Imre (szerk.): *Periférián. Kérdések és válaszok.* II. kötet. Budapest: Ariadne Alapítvány, 158–184.

62 Kovai, *Cigányság a zenében.*

Befejezés

Megismerve a Rom Som klub történetét, szereplőit, a zenekarhoz és az újsághoz kötődő cigány művészeket és értelmiségieket, látható, hogy a Kozák tér, földrajzi pozíciója ellenére központi helyet foglalt el a hetvenes-nyolcvanas évek cigány kulturális és politikai önszerveződési folyamatában. Ha a megállapítást a centrum-periféria kontextusába helyezzük, úgy tűnik, hogy a különböző roma csoportok budapesti térbeli elhelyezkedése is nagyban befolyásolta a perifériához köthető mozgalmi szerepet. Míg a főváros belső kerületeiben, Erzsébet- és Józsefvárosban generációk óta asszimilálódott, muzsikus cigányok[63] (romungrók) éltek, addig Rákospalotán és a vidékről a környező munkásszállásokra költözve, főleg oláh cigányok éltek, a többségi társadalomtól jóval izoláltabban. A józsefvárosi muzsikusok számára a kitörési lehetőséget gyakran a külföldi munkák, utazások jelentették, társadalmi integrációjuk pedig nagyrészt a saját kultúra elvesztése árán, a „magyaros" vendéglátóiparba való beolvadás útján történt meg. Szalai Júlia szerint a szocialista Magyarországon a muzsikus cigányok a „multikulturalista" társadalom előhírnökeinek is tekinthetőek, akik a teljes asszimiláció helyett egy külön utat választottak: a többi cigányhoz képest ugyan magyarnak tekintették magukat, de mégsem azonosultak soha teljesen a többségi társadalommal.[64]

Ezzel szemben a Rákospalotán klubba tömörülő, autentikus cigányzenét és táncot felvállaló és nyilvánosság elé táró fiatalok a beilleszkedés egy más, végeredményben radikálisabb módját választották; saját identitásukat és kultúrájukat nem a többségi társadalom, hanem a saját igényeik és vágyaik szerint vállalták fel. A két csoport közötti különbség nem csak a kulturális megnyilvánulásaik eltérése mentén mutatható ki, hanem a gazdasági, társadalmi státuszukban is. A „centrum" valamelyest vagyonosodott, (alsó)-középosztálybeli muzsikuscigányságával szemben a „periféria" cigánytelepről éppen beköltöztetett oláh cigány családjai

63 A józsefvárosi muzsikuscsaládok életét és beilleszkedési stratégiáit dolgozza fel: Békési Ágnes: *Muzsikusok.* Budapest: Pont, 2003; illetve Durst Judit „»Mi jó muzsikuscsalád vagyunk«, Péliné Nyári Hilda életrajzi regényének olvasatairól". *Beszélő* (2003)/1, 62–70.

64 Szalai, *Az elismerés politikája*, 537.

gyakran személyi igazolvánnyal sem rendelkeztek, elmaradott életkörülményeik és marginalizált helyzetük sokkal tapinthatóbb, egyértelműbb volt.

Mindezen plasztikus különbségek ellenére, vagy épp ezek által táplálva, a Kozák tér a progresszív cigány kultúra és társadalmi emancipáció szimbolikus helyévé, központjává vált. Ahogy több interjúalanyom is megjegyezte, a „küldetéstudat", az együttműködés és egymásra találás a rendszerváltás után hirtelen megváltozott cigánypolitikában gyorsan szétzilálódott. Az egység kis, szembenálló csoportokra bomlott. A múltat megszépítő, nosztalgikus hangnem, amely az egységes „hőskort" idézi, bizonyára sarkít, de a Rom Som Klub egykori jelentőségéből nem von le. Ahogy Daróczi Ágnes fogalmazott interjúnkban:

> Soha nem úgy fogtuk fel, hogy messze van és periféria. Mert a rákospalotai romák helyzete és problémái, illetve az a fejlődési útvonal, amit mi potenciálisan beleláttunk ebbe a közösségbe és az egész magyarországi cigányság sorsába, azok ott mind adottak voltak. Ez az elnyomottsági helyzet, hogy hiába hoz létre az értelmiség is a legkülönbözőbb értékes műveket, ez leszorítottan, elnyomottan, sehogyan sem tud működni, ez létrehozott egy ilyen egy fazékban fővést. Még azok a különbözőségek sem tudtak kiderülni, amik később, a nyitással széjjelrepítették a közösséget. Amíg tartott, a közösség tagjai iszonyatos erős egymásra utaltságban éltek, amit barátságként, szerelemként éltek meg.[65]

Schiffer Pál 1978-as dokumentum-játékfilmjében, a *Csépló Gyuri*ban van egy jelenet, amely a Kozák téri klubban játszódik, ott beszélgetnek Choliék a vidékről frissen felkerült, címszereplő Gyurival. A szereplők (Daróczi Ágnes, Bársony János, Choli Daróczi József, Lojkó Lakatos József és Péli Tamás), miközben Gyurit faggatják elvárásairól, vágyairól, a klub célját is frappánsan megfogalmazzák: „Lojko: Egy ilyen klub képes arra, hogy egy társadalomnak az olyan problémáit megoldja, amit képtelen maga megoldani? Choli: Nem képes a klub megoldani. Csak figyelmezteti a társadalmat arra, hogy meg lehet oldani és hogy hogyan."

65 Interjú Daróczi Ágnessel, 2016. június 10.

A Kozák tér tehát figyelmeztetett; felhívta a többségi társadalom figyelmét arra, hogy a cigányság többé nem pusztán a társadalmon kívül létezik, hogy a cigány kultúrának a magyar, többségi kulturális örökség és kánon részévé kell válnia, és hogy ez a kanonizálás csakis a romák személyes bevonásával, jelenlétével mehet végbe. A Rom Som klub története azt is megmutatja, hogy ez az emancipálódási folyamat messze nem volt könnyű és sikeres – az iskola, a zenekar, az újság és az intézmények körül tevékenykedő szereplők személyes sorsa tele volt kudarccal, akadályoztatással, sőt, mint láttuk, súlyos diszkriminációval is. Mégis úgy tűnik, hogy a klub fénykora, az 1970-es évek közepe a budapesti cigányság történetének egy rövid, de nagyon jelentős időszakát ragadja meg, a korábbi, totális marginalizáltság és az 1961-es párthatározat kényszerasszimilációja után, de még a rendszerváltás szétaprózódó, gyorsan csalódásokhoz vezető dinamikája előtt. A Rákospalotán tevékenykedő személyek közül sokan a mai napig szereplői a roma – művészeti, kulturális vagy politikai – közéletnek. Pulay Gergő egy, a rendszerváltás utáni roma előadókról szóló tanulmányában épp erre utal, amikor azt állítja, hogy a mai magyarországi roma folklór és világzenei mező szereplői közül sokan a cigány kulturális önszerveződés hatására indultak el pályáján, a rendszerváltás utáni cigány „zenekar-alapítási láz" idején. Pulay azt is kiemeli, hogy interjúalanyai az 1970-es évekről való beszéd során sokszor

> azonos értelemben használják a „cigány folkórmozgalom kezdete" és a „cigány folklór kezdete" szófordulatokat. A kétféle megfogalmazás felcserélhető használata arra utal, hogy a magyarországi cigány folklór ma ismert formájában a roma kulturális mozgalom terméke vagy „találmánya". [...] A mozgalom kezdeményezői tehát nem csupán egy kanonizációs vagy intézményesülési folyamat elindítói voltak, hanem egyúttal olyan diskurzusok alapítói is, amelyekre a roma előadók máig hivatkoznak, és amelyekkel vitázva alakították ki saját kulturális politikáikat.[66]

66 Pulay, *Az etnicitás*, 360.

Pulay megállapításait tovább gondolva az látható, hogy bár a Kozák tér és a Rom Som klub neve feledésbe merült az 1990-es évekre, az ott zajló kulturális folyamatok mégis hatással voltak a rendszerváltás után professzionalizálódó magyarországi roma közösségre. Másképpen: bár az 1970-es évek cigány önszerveződése tulajdonképpen elbukott, az abban résztvevő személyek a felszínen maradtak, és különböző területeken, nagyrészt máig kifejtik hatásukat a roma kulturális, a politikai emancipáció, valamint a kisebbségi örökség megteremtésében. Jo Littler angol társadalomtudós *White Past, Multicultural Present: Heritage and National Stories* című tanulmányában ismerteti, hogyan kerültek bele a mainstream, többségi kulturális örökség diskurzusába a faji, osztály és gender szempontok az 1980-as években.[67] A kisebbségi kultúra és örökség kapcsán mindenképp kérdés, hogy milyen mértékben van létjogosultsága a különálló, korábban marginalizált kulturális örökségeknek és mennyire olvadnak azok bele – az elfogadás és a növekvő érdeklődés következtében – a többségi, domináns kulturális örökség kánonjába. Ashworth és szerzőtársai Stuart Hallra hivatkozva több lehetőséget sorolnak arra nézvést, hogy a posztkolonialista világban hogyan lehet az örökséget újradefiniálni. Hall egyrészt felveti a nagybetűs, *mainstream* Örökség a perifériáról a centrum irányába történő átírását, másrészt azt is jelzi, hogy ennek a folyamatnak azt is lehetővé kellene tenni, hogy a kisebbségi örökséget ne csak a saját etnikai korlátjai között, a „racializált" különbözőségében lehessen értelmezni.[68] A Kozák tér és a Rom Som klub 1970-es évekbeli történetében mindkét motívum felismerhető: egyfelől nagyon hangsúlyos a különbözőség, az autentikus cigány kultúra (zene, tánc, nyelv) az asszimilatorikus politika és különböző szinteken történő tiltások ellenére megszilárduló státusza, másfelől folyamatosan jelen vannak a többségi társadalomba való inklúzió lehetőségei és korlátai, a kanonizált kulturális örökségbe való bekerülés kérdésessége. Az ambivalencia,

67 Jo Littler: „White Past, Multicultural Present: Heritage and National Stories". In: H. Brocklehurst–R. Phillips (szerk.): *History, Nationhood and the Question of Britain*. London: Palgavre Macmillan, 2003, 4.

68 Ashworth, *Pluralising Pasts*, 50.

ami a hetvenes évek kisebbségi kulturális gyakorlatait is jellemezte, a jelenben is megfigyelhető. A különböző területeket és műfajokat tekintve látható, hogy az elismerés és korlátozás párhuzamosan vannak jelen. A cigányzene, képzőművészet és más kulturális területek örökséggé válásának folyamatai egy másik írás témái lehetnének. Annyi azonban biztosan látszik, hogy a Rom Som klub és a körülötte kiépült roma kulturális önszerveződés számos olyan folyamatot indított be, amelyek a mai napig szerepet játszanak a cigány kultúra magyarországi örökséggé válásában.

HAVASRÉTI JÓZSEF

A funk Magyarországon[1]

Bevezetés: a funk

Mielőtt a funk (mint stílus és műfaj) magyarországi történetére rátérnék, szükséges néhány alapvető fogalmat, illetve szempontot tisztázni. A funk mibenléte a műfaj rajongói számára magától értetődik, ugyanakkor meghatározását nem csak a szubműfajok és a határterületek változatossága bonyolítja, hanem az a körülmény is, hogy a funk egy sajátos életstílusnak, életfilozófiának, illetve életérzésnek is tekinthető. Általánosságban azt mondhatjuk, hogy az 1960-as évek afroamerikai popzenéjéből (jazz, blues, rhythm and blues, soul) kifejlődött, groove-orientált, testközpontú, szexuálisan túlfűtött tánczenéről van szó, amely az idők során különféle etnikai és más egyéb ideológiai tartalmakkal telítődött.[2] A funk zenéhez társítható a jellegzetes funk életérzés-életstílus, melyet életöröm, „lazaság", extravagáns külső megjelenés jellemez. A funk inspirációk ezért nem kizárólag a zenében érhetők tetten, hanem az előadók exhibicionista, bizarr, olykor groteszk – „funkiness" – öltözködésében, hajviseletében, színpadi(as) megjelenésében is.[3] Minthogy a funk irányzat 1970 körül különült el az afroamerikai

1 A tanulmány a szerző egyik angol nyelvű tanulmányának jelentősen kibővített változata. Havasréti József: „Nothing but the music... The History of Hungarian Funk Music". In: Barna Emília–Tófalvy Tamás (szerk.): *Made in Hungary: Studies in Popular Music*. New York–London: Routledge. 2017, 87–96.

2 Larry Starr–Christopher Waterman: *American Popular Music*. New York–Oxford: Oxford UP, 2003, 372–376.

3 Rickey Vincent: *The Funk: The Music, The People, and The Rythm of The One*. London–New York: St. Martin's Press, 1996, 4.

popzene korábbi stílusrepertoárjától, immár több évtizedes története számos korszakra és alműfajra tagolódik.[4]

James Brown úttörő, sőt, műfajalapító munkásságát[5] követően elvben megkülönböztethetjük – többek között – a hatvanas évek és a hetvenes évek fordulójának *fekete rockzené*jét (War, Buddy Miles, Sly and the Family Stone, Jimi Hendrix), a *funky soult* (Stevie Wonder, Marvin Gaye, Temptations), a *P-Funk*-ot („Monster Funk": George Clinton, Bootsy Collins, Parliament, Funkadelic), a hetvenes évek közepén *diszkózenévé* egyszerűsödött *dance funk*ot (Earth, Wind and Fire, Kool and the Gang, Chic), valamint a jazz-rock és a funk találkozásból kinövő *jazz-funkot* (Miles Davis, Herbie Hancock, Donald Byrd).[6] A funk felmérhetetlen hatást gyakorolt a hip-hopra, valamint a modern elektronikus tánczenei (EDM) irányzatokra (drum & bass, nu jazz, acid jazz, trip hop, stb.) is. Az 1990-es évek elejének fontos, az akkori magyar rockzenét is meghatározó fejleménye volt továbbá a rap-metál vagy más néven *trash funk* (Red Hot Chili Peppers, Rage Against The Machine, Faith No More, Jane's Addiciton, Suicidal Tendencies) megjelenése.

A funk ideológiai tartalmairól csak röviden szükséges itt értekeznünk, ugyanis ezek a magyar funk törekvésekben (elsősorban a teljesen eltérő társadalmi kontextus következtében) nem, vagy csak alig észlelhető nyomok formájában jelentek meg. A funk James Brown munkásságában összekapcsolódott a radikális fekete (afroamerikai) identitáspolitikai törekvésekkel: a fekete faji büszkeség és öntudat elsődleges reprezentációs eszközévé vált, megalapozva azt a kulturális, illetve politikai szerepet, amit az 1980-as évek végétől a hip-hop töltött be.[7] A funk extrém és radikális változata George Clinton és a Funkadelic/Parliament P-Funk zenéje, illetve mitológiája, egy vallási gnoszticizmusból, diaszpóra-mítoszokból, amerikai képregény-kultúrából, science fiction-motívumokból, valamint

4 Uott, X–XI.

5 Peter Guralnick: *Sweet Soul Music. Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom.* New York: Harper & Row, 1986, 220–246.; Vincent, *The Funk*, 72–88.

6 E kategóriákat (és a hozzájuk tartozó besorolásokat) Rickey Vincent könyve alapján használom.

7 Vincent, *The Funk*, 305–319.

afrofuturizmusból összegyúrt szinkretikus ideológia.[8] Tágabban értelmezve a funk ideológiai tartalmait, azt mondhatjuk, hogy a fekete etnikai és kulturális öntudatot hangsúlyozó, a szexualitást és az érzékiséget ünneplő, spirituális-közösségi, ugyanakkor a testiséget, a testközpontúságot kiemelő ellenkulturális törekvésről van szó – ily módon szembeállítható a (vele történetileg rokon) soul zene átszellemültségével, emelkedett spiritualitásával. „Ha a soul jelképezte a fekete öntudat spirituális-emelkedett aspektusát, akkor a funk ennek a profán és határozottan valóságszagú ellentéte volt".[9]

Érdektelenség és elhatárolódás

A funk műfaj és stílus hazai fogadtatása – az egyéb popzenei műfajok történetéhez képest – eddig nem kapott különösebb figyelmet sem a hazai szaksajtóban, sem a Magyarországon is mind intenzívebben kibontakozó *cultural studies*, illetve *popular music studies* kutatásokban. Minthogy a magyar popzene kutatása elsősorban a kulturális és politikai *ellenállás* kontextusában ment végbe, a kutatók figyelmét elkerülte egy olyan műfaj, amelynek termékeit – az amerikai funktól eltérő módon – nem lehetett sem politikai jelentésekkel, sem különösebb kulturális jelentőséggel felruházni. Ezzel kapcsolatban itt is megemlíthetjük, hogy olyan ideológiai és spirituális tartalmakat hiába is keresnénk a magyar funk zenében, mint amely például James Brown etnikai-politikai öntudatát, valamint a szövegeit, énekstílusát, színpadi mozgását, zenéjét teljes mértékben átszövő, spirituálisan felfokozott szexualitás-, test-, illetve életöröm-kultuszát jellemezte, vagy mint amilyen George Clinton bizarr kozmológiai-mitológiai spekulációiban megtalálhatók. A faji identitáspolitikával kapcsolatos gondolatok, illetve a sajátos funk-mitológia nyilván azért nem hatottak nálunk, mert e gondolatok az akkori viszonyok között vagy teljesen irrelevánsak, vagy jórészt ismeretlenek voltak a korabeli magyar zenészek, és feltételezhetően a téma iránt érdeklődő kutatók körében is.

A funk iránti kutatói érdektelenséghez hozzájárulhatott, hogy a magyar értelmiség figyelme – különösen a hatvanas, hetvenes és nyolcvanas években – elsődlegesen az általa progresszívnek tartott zenei műfajok felé irányult (blues, hard rock, progresszív rock, etno-rock, punk). Fontos továbbá, hogy a hazai popzene hagyományai – a jazzt nem számítva – alapvetően a fehér etnikai dominanciájú irányzatokban gyökereztek. A magyar popzene történetét évtizedekre befolyásoló, a hatvanas derekától a hetvenes évek elejéig terjedő „hőskorszakban" a gitárcentrikus zene, a mindent felforgató Beatles-hatás mellett a brit fehér blues, illetve a blues-orientált hard rock (Spencer Davies Group, Traffic, Cream, Eric Clapton, Led Zeppelin), valamint a progresszív rock volt a meghatározó zenei paradigma. A viszonylagos érdektelenség okaként említhetjük azt is, hogy a funk – illetve a vele Magyarországon összefonódott diszkózene és kommersz popzene – a táncparkett zenéjének számított, tehát a hedonista fogyasztói magatartásnak azon szegmensét testesítette meg, amit a rockzenészek, a rajongók, és a fiatal értelmiség többsége elutasított.

8 Uott, 231–266.

9 Starr–Waterman, *Amercan Popular Music*, 372–373.

Nagyon jellemző dokumentum Földes László gunyoros, sőt leereszkedő megjegyzése a Rolling Stones 1976-os zágrábi koncertje előtt fellépő neves funk banda, a Meters produkciójáról:

> A „Meters" nevű New Orleans-i néger zenekar kezdte az estét. Mégpedig a világszerte divatos, funky zenével. [...] A „Méterek" – a funky méterei, vagy mié? – virtuóz hangszeres játéka és dögös tánca ellenére húsz perc elteltével a hallgatóság megindult a büfébe. [...] New Orleans küldöttei nem nyerték meg Zágráb tetszését. A zenekar a tetőpontra képzelte magát, és nem is akart onnan lejönni. Műsoruk egyáltalán nem volt dinamikus [...] hiába röpködtek az *„oh, I'm so funky"*, a *„sweet baby"*, az *„oh, honey"* nyögések, hiába nem hervadt le arcukról a magabiztos mosoly, [...] mi unatkoztunk.[10]

Végül azt az okot is megemlíthetjük, hogy a magyar popzene fogadtatása és értelmezése (különösen értelmiségi körökben) erősen szövegcentrikus volt: a befogadók költői-esztétikai értékeket, illetve politikai üzeneteket kerestek a dalszövegekben, viszont a kommersz popzene, majd a diszkó kontextusában

10 Szerémi László [Földes László]: „Rolling Stones–Rollin' Stones". *Mozgó Világ* (1979)/4, 35–53. Itt: 35–36.

felbukkanó funk felvételekben, illetve a szinte kizárólag instrumentális jazz-funk kompozíciókban ilyesmit nem találhattak.

A funk a rádióbarát popzenében

A fentiek ellenére a funk műfaj mint inspirációs forrás, a zenei kísérletezés közege, illetve mint afféle „rejtett" afroamerikai hagyomány sokféle módon jelen van a magyar popzene történetében. Az egyértelmű kezdeteket nehéz adatolni, mindenesetre a brit Andy Votel által szerkesztett *Well Hung: 20 Funk-Rock Eruptions From Beneath Communist Hungary. Vol. 1.* antológia[11] már a Metro együttes *A pénz* (1969), a Hungária együttes *Végállomás* (1970), az Atlantis együttes *Kínai fal* (1967) című dalait is beválogatta, noha ezek inkább kevesebb, mint több joggal nevezhetők funknak.[12] E nem éppen funk-orientált szerzemények kiválasztásában Votel részéről a kelet-európai popzenei kuriózumokat bemutatni kívánó „antikvárius" lelkesedés is közrejátszhatott. Ugyanakkor a *Well Hung* antológia számos valódi funk szerzeményt is tartalmaz, továbbá felhívja a figyelmet arra, hogy a funk-inspirációk – mint zenei „mikro-egységek" – milyen szerepet játszhattak a korai magyar popzene határainak kiterjesztésében. Így például izgalmas ötlet volt az Omega együttes *Kérges kezű favágók* című 1969-es, több mint nyolc perces instrumentális darabjának bemutatása, amely funk, soul, és pszichedelikus rock elemeket egyaránt tartalmaz. Ugyancsak érdekes ritkaság a Meteor együttes és Demjén Ferenc lendületes funk-soul és jazz-rock motívumokat tartalmazó *Kívánj te is nekem szép jó éjszakát* című felvétele (1968) – egy olyan dal, amelyet egyébként a korai magyar funk/soul, illetve jazz-funk hagyományait napjainkban újragondoló The Qualitons együttes is feldolgozott.

Az 1970-es évek elején a magyar popzene térképe erőteljesen átrendeződött. A hőskorszakot meghatározó „nagy hármas", a Metro, az Omega és az Illés együttes dominanciája megszűnt. Az Illés együttes klasszikus felállása 1973-ban

11 Andy Votel (szerk.): *Well Hung: 20 Funk-Rock Eruptions From Beneath Communist Hungary.* Vol. 1. Finders Keepers, 2008.

12 Hasonló antológia: T. J. Spencer-Humpty Dumpty (szerk.): *Funkytown Budapest.* CD. Blek Label, 2004. Előadók: Bergendy, Generál, Skorpió, Locomotiv Gt., Mini, Piramis (zenekarok); Demjén Ferenc, Kovács Kati, Deseő Csaba, Szabó Gábor (szólisták).

felbomlott, ráadásul az együttes, és utódzenekara, a Fonográf sem érdeklődött különösebben az afroamerikai műfajok iránt. Zenei profiljukat kezdetben a rock and roll és a Beatles-hatás, később a CSN&Y nevével fémjelezhető amerikai folk-rock jelentette. A Metro együttes basszusgitáros-énekese, Frenreisz Károly előbb a Locomotiv GT (LGT), majd a Skorpió együttes tagja lett. Mielőtt az LGT-nek a magyar funk története szempontjából kiemelkedő szerepére rátérnék, meg kell említeni, hogy a Frenreisz vezette Skorpió slágeres rockzenéjében is gyakran felbukkant a funk-hatás. Frenreisz és a Skorpió számos funk-orientált szerzeményt írt a korszak egyik legnépszerűbb énekesnőjének, Zalatnay Saroltának is, akit érzéki, karcos, szexualitástól fűtött énekhangja kifejezetten alkalmassá tett e szerzemények előadására. A magyar funk története szempontjából Zalatnay jelentősége nem lebecsülhető: mind az LGT, mind a Skorpió tagjaival készített albumain *(Hadd mondjam el,* LP, 1973; *Álmodj velem,* LP, 1972) felbukkannak funkos kompozíciók. A Zalatnay számára írott Frenreisz Károly-, illetve Skorpió-szerzemények, valamint a Skorpió funk-orientált számai ugyanakkor meglehetősen eklektikusak: a funk és a dallamos hard rock határterületein helyezkednek el.[13]

A hetvenes évek első felében két magyar zenekar említhető, amely kiemelt jelentőséget tulajdonított a funk hangzásnak: a Bergendy együttes, valamint az LGT. Az LGT zenei agytrösztje, Presser Gábor énekes, billentyűs, zeneszerző egyébként öt dalnak is szerzője a *Well Hung* antológiában. Mindkét zenekar kerülte a korszakban népszerű hard rock és progresszív rock sémákat, így egyikük zenéje sem különösebben gitárközpontú, noha mindkét együttesben a korszak kiváló gitárosai játszottak. Demjén Ferenc (basszusgitár-ének, a Bergendy tagja), illetve Somló Tamás (basszusgitár-ének, az LGT tagja) előadói stílusát illetően megállapíthatjuk, hogy nem csak a hangszínük volt „fekete", hanem jelen volt bennük a *funkiness,* a lazaságnak, az érzékiségnek, az extravaganciának, illetve a zenei humornak az a keveréke, mely az afroamerikai funk előadókat jellemezte.

13 Frenreisz is rajongója volt a neves amerikai fehér funk-rock együttesnek, a Steely Dannek: „Szeretem az olyan rock bandákat, amik jazzes elemeket is alkalmaznak. Máig nagy kedvencem a Steely Dan, szerintem az a legmagasabb szintű rockzene". Fábián Titusz: *Ha valami kitalálok, abból lesz is valami. Interjú Frenreisz Károllyal.* http://recorder.blog.hu/2013/08/12/_ha_valamit_kitalalok_abbol_lesz_is_valami_frenreisz_karoly_skorpio-interju. (utolsó letöltés: 2016. 11. 09.).

A Bergendy együttes a jazz közege felől érkezett a pop-rock zene világába. Bergendy István zenekarvezető szaxofonon játszott. Minthogy a zenekar fúvósszekcióval is rendelkezett, maga a felállás is alkalmassá tette őket a ritmusszekció, fúvósszekció és a szólisták összjátékára építő klasszikus funk hangzás tolmácsolására. A frontember, Demjén Ferenc egyedi énekhangjának köszönhetően hitelesen meg tudta szólaltatni azt a sajátos regisztert, amely a tradicionális fekete előadói stílust részben affektálva felfokozó, részben arra ironikusan rájátszó klasszikus, afroamerikai funkot jellemezte. A zenekar repertoárja két pólus között feszült. Egyrészt számos nagy ívű, gondosan hangszerelt, dinamikus jazz-rock kompozíciót írtak, jazz-funk elemekkel, másrészt a nagyközönség kegyeit kereső rádióslágereket, melyekben ugyancsak felismerhetők (a ritmikában, a dob-basszus összjátékban, a groove-okban, valamint az énekhang intonációjában) a funk stíluselemek. A funk és a jazz fúzióját példázza két karakteres Bergendy-kompozíció: az 1971-es *Kék fény,* valamint az 1975-ös *A helyes irány.* A *Kék fény* a Memphis Horns együttes *Soul Bowl* című felvételének feldolgozása (vagy lemásolása), amelyen szerzőként sajnálatos módon csak a zenekar vezetője, Bergendy István lett feltüntetve *(Modern Jazz Anthology X.,*1971).[14] *A helyes irány* összetettebb kompozíció: a jazz-funk lüktetésébe néhány (egzotikus hangulatokat idéző) balkáni folklórmotívum is beépült (Bergendy: *Jazz,*LP,1976). De a Bergendy kommerszebb hangzású soralbumain is fellelhetők funk hangzáselemek. 1976-os *Fagypont fölött miénk a világ* című albumukon egy erős fél lemezoldalnyi zene sorolható egyértelműen a funk kategóriájába: a címadó szerzemény mellett a *Lusta négy,* valamint a korszak egyik nagy magyar rádióslágere, az *Automata szerelem.*

A magyar funk történetének talán legfontosabb fejezete – ha a jazz-rock/jazz-funk törekvéseket nem számítjuk – az LGT működéséhez kapcsolódik; a funkos zenei alapok mellett elsősorban Somló Tamás énekstílusába, illetve az általa előadott LGT-dalokba hatolt be legszervesebben a funk. A kivételes előadói képességekkel rendelkező Somló (aki eredetileg cirkuszi artista és zenebohóc volt) 1973-ban került az egyik alapító tag, Frenreisz Károly basszusgitáros helyére. Somlónak a funk iránti affinitása különösen az LGT negyedik albumán *(Mindig magasabbra,* LP, 1975) került előtérbe. Erről az albumról említhetjük az *És jött a doktor;* az *Ülök a járdán,* továbbá a *Szólj rám, ha hangosan énekelek* című, majd a *Locomotiv Gt. V.* albumról (dupla LP, 1976) a *Tiltott gyümölcs* és a *Szelíd erőszak* című felvételeket – mindegyiket Somló Tamás énekli, a rá jellemző könnyed eleganciával.

14 E körülményre Vályi Gábor és Berényi Csaba volt szíves felhívni a figyelmemet. Ennél nagyobb feltűnést keltett, hogy Bergendy István a *Süsü, a sárkány* mesejáték ismert főcímdalához lemásolta a Memphis Horns *Cherry Three* című felvételét is. Lásd: Dömötör Endre: *Templomba járás a bolhapiacozás... Interjú Berényi Csabával.* http://recorder.blog.hu/2014/01/10/_a_templombajaras_a_bolhapiacozas_az_aldozathozatal_a_megtalalas_dj_kanada_kaosz_lp_kollektor (utolsó letöltés: 2016. 11. 09.).

Az LGT 1977-ben adta ki a *Zene – Mindenki másképp csinálja* című albumát. Ezen található a *Boogie a zongorán* és az *Engedj el* című két funk-szerzemény, az első szám Somló, a második, latinosabb karakterű kompozíció pedig Karácsony János gitáros-énekes előadásában. Ezt az albumot követően a zenekar hangzása rockosabbá vált, az afroamerikai zene hatása pedig egyre kevésbé érzékelhető.

A Bergendy és az LGT szerepe a magyar funk története szempontjából központi jelentőségű. A felsorolt szerzemények mellett egészében véve is lényeges, hogy tudatosan törekedtek a „kifehérített" brit zene hatása alatt álló magyar popzene határainak kitágítására, és ezt következetesen az afroamerikai műfajok-stílusok felhasználásával tették. Jazz, jazz-rock és funk-soul hatások szőtték át zenéjüket; a hazai közönség szélesebb köreiben is népszerűsítették a „fekete" hangzásvilágot, noha bizonyára csak a rajongók kisebb hányada volt tisztában ennek gyökereivel, különösen a funk stílus esetében. Érdemes megemlíteni, hogy miként a Skorpió, úgy az LGT zenéjére is minden bizonnyal hatást gyakorolt a Steely Dan munkássága: „A Steely Dant nagyon szeretem. Annyira feltűnő volt a fő pacák [sic], Donald Fagen megjelenése annak idején, és annyira újszerű volt ez az egyszerre jazzes, progresszív, art-rockos megszólalás, hogy teljesen magával ragadott bennünket" – nyilatkozta Karácsony János a *Recorder* magazinnak.[15]

Az 1970-es évek második felében két szólista, Máté Péter és Bódy Magdi felvételein is egyértelműen megmutatkozik a funk zene hatása – egy meglehetősen eklektikus, a korai diszkó és a funk-soul zene elemeiből összetevődő zenei kont-

15 Dömötör Endre: *„Lazán, a zene miatt...". Lemezboltozás Németh Zsófiával és Karácsony Jánossal.* http://recorder.blog.hu/2012/12/19/_lazan_a_zene_miatt_lemezboltozas_nemeth_zsofiaval_es_karacsony_janossal (utolsó letöltés: 2016. 11. 09.).

extusban. Tardos Péter popzenei újságíró és rádiós szerkesztő – aki egyébként a két szólista néhány dalát is jegyezte – korabeli cikkeiben a „néger funky zene" címszó alatt említi egyes dalaikat, melyek többnyire a „funky soul", illetve a korai diszkózene köznyelvét alkotó „phillysound" hangzásvilág keresztmetszetében helyezhetők el.[16]

Máté Péter első lemezén még a sanzon, a blues és phillysound műfajelemek a meghatározóak, de a *Nekem ez így jó* című dala már nyitás a funk-soul hangzás irányába (*Éjszakák és Nappalok*, LP, 1976). Az előadó második albumán az *Ellentétek vonzásában*, a *Hozd vissza a napfényt* karakteres funk felvételek, a lendületes *Adj nekem egy éjszakát* pedig a funk és a phillysound határvonalán helyezkedik el (*Magány és együttlét*, LP, 1978). Bódy Magdi első lemezéről a *Mond meg Mama*, az *Élni egy szerelemért*, a *Késtél* című dalok egyaránt a hazai funk repertoárját gazdagítják (*Bódy Magdi és Együttese*, LP, 1978). Az énekesnő funk-stílusban feldolgozta az Omega együttes *Azt mondta az anyukám* című korai slágerét is, melynek eredeti verzióját Somló Tamás énekelte.

A diszkó-korszak

A hetvenes évek közepén Magyarországot is elérő diszkó-láz egyrészt segítette a funk, pontosabban az afroamerikai funk-soul zene térhódítását, ugyanakkor nem tett jót a funk kritikai megítélésének. A diszkó magyarországi megjelenése volt az a pillanat, amely hosszú időre stigmatizálta a tánczenét, s ezen keresztül a funkot is, hiszen a diszkózene – például Rickey Vincent ortodoxnak mondható felfogása szerint – alapvetően nem áll másból, mint a klasszikus funk és soul ütemek áthangszereléséből, táncolhatóvá tételéből, valamint – az etnikai-zenei gyökerekhez való viszonyt tekintve – „kifehérítéséből".[17] Noha a funk egyértelműen a diszkózene gyökerei közé tartozik, számos zenész és kritikus értelmezi utóbbit a funk *nem-autentikus* ellentétének, afféle *„fake funk"*-nak.[18]

16 Tardos Péter: „Beat – pop – rock. A dallam világhírei". *Ifjúsági Magazin* (1978)/1, 37.; Tardos Péter: „Beat-hírek". *Ifjúsági Magazin* (1978)/11, 54.

17 Vincent, *The Funk*, 25–26.

18 Alice Echols: *Hot Stuff. Disco and the Remaking of American Culture.* New York: W. W. Norton, 2010, 18. skk.

A magyar diszkózene két legnépszerűbb képviselőjének, a Neoton együttesnek (különböző névváltozatai: Neoton és a Kócbabák, majd Neoton Família), valamint Szűcs Judit énekesnőnek a repertoárjában is felbukkantak a funk hatásai. A Neoton második albumán (*Menedékház*, 1976) lépett tovább a dallamos popzene felől a modern funk-orientált zene irányába. Az album zenei világa összetett, sőt eklektikus: a korszakban népszerű bubblegum pop mellett funk-soul felvételek, sőt blues-kompozíciók is hallhatók rajta. Funk alapokkal rendelkezik a *Hozzánk mindig hazaérkezel*, illetve – még erőteljesebben – az *Egy vidám dal* és a *Maradj még egy percet* című felvétel.

A Neoton harmadik, 1977-es albumán az együttes zenei világa egységessé válik, a még érezhető diszkó-hatás ellenére is mintegy „megkomolyodik". A felvételek megszabadulnak a „bubblegum pop" kliséitől, és a funk-soul, jazz-rock inspirációkat ötvöző, korszerű, gondosan hangszerelt, átgondolt zenévé állnak össze. A zenei anyag szinte konceptuális igényű végiggondolását hangsúlyozza az album címe is: *Csak a zene*. A *Köszönjük Mr. Edison* című funk-kompozíció szellemesen reflektál a hanghordozókon rögzített zenének a modern popkultúrában (különösen a diszkó-kultúrában) betöltött jelentős szerepére; a zenekar női vokalistái közül messze kiemelkedő tehetségű Pál Éva által tolmácsolt *Szeress úgy* pedig a funk és a diszkó szokásos erotikus felhangjait helyezi előtérbe, de ugyancsak a funk ritmikai eszközeit használja a gyerekkort idéző, anekdotikus szövegű *Ej, ej kisember* című felvétel is. A funk ezen az albumon – akárcsak Máté Péter és Bódy Magdi esetében – a kommersz hangzás könnyen befogadható összetevőjévé válik, szubverzív felhangjai elsimulnak. A *Csak a zene* album erőteljesen „fekete" hangzásához hozzájárul a rézfúvósok szépen hangszerelt, tömören megszólaló kórusa, valamint Jakab György billentyűsnek a korabeli jazz-rock közegében mozgó, Herbie Hancock, Chick Corea, Joe Zawinul stílusát idéző, karakteres és elegáns Fender-zongora játéka is. A zenekar később eltávolodott a funk-soul-jazz hangzásvilágtól, és a korabeli állami hanglemezcég, a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat diktatórikus elképzeléseit követve elindult az eurodiszkó legkommerszebb törekvéseinek irányába, s ezzel zenei szempontból jelentéktelenné vált.

A funk felé: stílusváltások

A hazai funk szempontjából a hetvenes évek második fele esemény- és érdemdús korszaknak számított mind a jazz-rock, mind a rádióbarát rockzene területén. Ekkor – eltérő okokból – három, a magyar pop-rock zene történétében komoly múlttal és nagy sikerekkel rendelkező zenekar fordult (legalább részlegesen) a funk irányába: a Syrius, a Mini és a Generál. Érdekesség, hogy mindegyik zenekar e fordulattal saját korábbi stílusától távolodott el, mintegy „megtagadva" egy olyan zenei világot, melynek korábbi sikereiket, státuszukat, kultuszukat köszönhették. Noha a fordulatban szerepet játszott a korszerűbb hangzások és törekvések (jazz-rock, jazz-funk, valamit a synth-funk) integrálása is, a váltáshoz alapvetően tagcserék vezették el a zenekarokat. Legnagyobb múlttal a Syrius rendelkezett, melyet sokan tartanak a magyar rockzene történetén belül a művészi szempontból legjelentősebb formációnak.[19] A zenekar első jelentős alkotói korszakában elsősorban blues-rockot, progresszív rockot, valamint experimentális jazz-rockot játszott, zenéjükben ekkor még nem voltak meghatározók a funk hangzáselemek.

A Syrius 1976-ban jelentette meg *Széttört álmok* című albumát, melyen az Ausztráliába emigrált korábbi zenekarvezető, a magyar zenei életben karizmatikus személyiségként tisztelt basszusgitáros-énekes Orszáczky Miklós helyett Friedrich Károly basszusgitáros, és Turai Tamás énekes szerepel. Noha a *Széttört álmok* albumot az ortodox Syrius-rajongók zenei megalkuvásnak, túl kommersznek tartják, így is – más megközelítésben – a magyar funk-soul-rock zene talán legszínvonalasabb produkciójáról van szó. A címadó *Széttört álmok*, a *Hol az ember*, valamint a *Hová mehetnék* lendületes, gazdagon hangszerelt, a funk hangzásvilággal is érintkező jazz-rock felvételek, a *Kinyújtom kezem*, az *Igen, szép volt*, és a *Láz* pedig egyértelműen karakteres funk alapokkal rendelkeznek, melyekben a groove-ok, a fúvósszólók és kórusok, valamint Turai Tamás énekes soul-ízű, már-már „fekete" énekhangja a korszakban egyedülállóan hiteles funk hangzásvilágot hoztak létre.

Az 1970-es évek eleje óta dallamos, rádióbarát rockzenét játszó Generál együttes gitárosának és énekesének távozása után, Tátrai Tibor gitárossal (aki egyébként a Syrius fent említett *Széttört álmok* című albumán is gitározott) és Horváth Károly (Charlie) énekessel egy új zenei világot próbált meghonosítani, melyet a modern funk-rock hangzásvilága, illetve a korszakban mindinkább teret hódító elektronikus-szintetikus („synth-funk") zenei effektusok határoztak meg. Az újítás első jele az 1977-es *Gyerünk rock and roll* című funk-rock felvétel volt *(Tessék választani!* LP, 1977), mely egyfelől mintegy összefoglalta a zenekar új programját, másfelől mentegetőzött a meglehetősen konzervatív ízlésű magyar rock-közönség előtt a „diszkós" zenei újítások miatt:

> Bocsásd meg nekünk rock and roll,
> De most egy kissé másképp játszunk,
> A régi táncot tudjuk jól,
> Segíts, hogy újra megpróbáljuk...

A megújult, funk-orientált Generál első lemeze az 1977-es *Zenegép* volt. Az albumon a címadó szám mellett a *Minek ide szöveg?*, a *Kapj elő egy lemezt*, és a *Tapsolj, táncolj, örülj* készült a funknak a zenekar által preferált, kissé hard-rockos, ugyanakkor túl-effektezett változatában. A két utóbbi, rendkívül dinamikus funk-rock számot egyértelműen jellemzi valamiféle „funkiness", a zenét és a felszabadultságot ünneplő extravagáns életöröm. A *Zenegép* és a *Minek ide szöveg* című dalok pedig a maguk módján reflektálnak a korszellemre, az album megjelenését körülvevő médiatörténeti szituációra is. A *Minek ide szöveg* szerint a funkos rockzenének nincs szüksége egyértelmű verbális üzenetekre, a zene önmagában elegendő az élet élvezetéhez. Ezért a szám szövege csupán a refrén kórusszerű ismételgetéséből áll – „Minek ide szöveg, jóember, nekünk csak a zene szóljon" –, a strófákban, pontosabban azok helyén Horváth Charlie jazzes „scat"-improvizációja hallható. Ily módon az ének közvetlenül erősíti a dal üzenetét: egyrészt a zene magasabb rendű a verbális szövegnél, másrészt a szóban forgó új stílusban felesleges elmélyült gondolatokat keresni, ezzel mintegy kivédve a modern tánczenével kapcsolatos, a szövegek primitívségét, bugyutaságát hangoztató kifogásokat.

Önmagán túlmutató jelenség a Generál szóban forgó lemezén az album címét

19 Lásd Sőrés Zsolt–Kovács Zsolt: „Széttört (rock)álmok. (A klasszikus Syrius zenéje)". *Holmi* (1994)/4, 636–639.

is adó *Zenegép*. A dal egy kocsmai zenegép szomorú történetét beszéli el. A gép megunja, hogy a kocsma közönsége mindig mások szerzeményeit kéri tőle, és az emberi akarattól, illetve eredeti szórakoztatási funkciójától függetlenedve egy saját dalt alkot. Ebben az összefüggésben a *Zenegép* szövegében az „igazi zenész saját zenéjét játssza" sor joggal minősíthető ironikusnak, hiszen egyszerre utal a zenegép paradox helyzetére, másrészt a *diszkókultúra* lemezlovasaira, illetve a producerek szerzeményeit „eltátogó", inkább dekoratív külső megjelenéssel, mintsem zenei tehetséggel rendelkező sztárjaira is. A zenegép ettől kezdve, bármit kérnek tőle, csak a saját dalát hajlandó lejátszani. A közönség fellázad, előbb szidja, majd megrongálja a zenegépet, melyet végül az udvarra hajítanak. A történet egyszerre utal arra, hogy a gépek átvehetik az uralmat az emberi lényeget megtestesítő zene felett (mely gondolatkör a szintetikus és programozott hangzások, illetve a diszkókultúra térnyerése idején a nemzetközi zenei világot is erősen foglalkoztatta), de arra is, hogy maguk a gépek is előállíthatnak zenét, bár elképzelhető, hogy ezt a „gépzenét" a közönség majd elutasítja.

Mind a *Gyerünk rock and roll*, mind a *Minek ide szöveg*, mind pedig a *Zenegép* egy meglehetősen skizofrén médiatörténeti szituációt dokumentál. A zenekar ideológiát próbál gyártani az általa preferált, némiképp tánczene-orientált, gépi-szintetikus hangzásokkal átszőtt stílushoz, ugyanakkor érzi-érzékelteti, hogy ezzel ingoványos terepre téved. A Generál következő funk-orientált albumát (*Piros bicikli*, 1979) a közönség érdektelensége fogadta, sőt, a blues-hagyományhoz húzó, meglehetősen konzervatív zenei ízlésű Tátrai Tibor ki is lépett a zenekarból, mondván, hogy „elege lett a kísérletezésekből".

Miként a Generál, úgy az elsősorban underground értelmiségi körökben népszerű Mini együttes is az 1970-es évek közepén hajtott végre erőteljes stílusváltást. A korábban bluest és progresszív rockot játszó zenekar számos tagcsere után 1978-ban jelentette meg *Vissza a városba* című első albumát. A lemez alapvetően jazz-rockot és soul jazzt tartalmazott; nyitó száma, a *Fekete gép* egyrészt azért említendő, mert zenei anyagát tekintve jellegzetes jazz-funk kompozíció, másrészt, mert szövege ugyancsak utal a korszak zenészeit és közönségét foglalkoztató elgépiesedésre:

Egy diszkóklubban épp elég, ha muzsikát ont a fekete gép
Visszhang zeng a fülünkbe, táncot lehel a lelkünkbe.
De csak muzsikát ont a fekete gép, ez már nekünk nem elég
Ez már nekünk nem elég, óhh, nem, nem, nem...

Nyitott kérdés, hogy a „nem elég" szövegfordulat valójában mire is utal: a fekete gép által jelképezett elidegenedett zenére, a diszkóklub hedonista miliőjére, vagy a klub hangberendezésére. Mindenestre a dal szövege szorosan kötődik a korszak rock-zenészeit és rock-orientált közönségét egyaránt jellemző diszkóellenes ideológiához, mely szerint a diszkó lélektelen gépzene, nélkülözi a virtuozitást, tagadja a zenei eredetiséget és mindezen felül a gondolattalan, habkönnyű szórakoztatás terrénumához tartozik.[20] A *Fekete gép* ugyanazt a skizofrén helyzetet dokumentálja, mint a Generál fent idézett felvételei: a zenei előrelépés eszközéül választott stílus (funk, soul, jazz-funk) egyúttal a diszkó-hangzáshoz való vonzódásként jelenik meg, és így a rock-gyökerek „elárulásaként" leplezõdik le.

Ezen az albumon – nyilván valamelyest a korszellemnek is engedve – különféle, a korszakban divatos űr-rock motívumok is felbukkannak: a *Rakétaember*, a *Vénuszdal*, illetve a *Hangok és jelek egy nem-azonosított repülő tárgyról* című felvételeken. Az űr-rock (space rock) felbukkanása a Mini felvételein több kontextusban is értelmezhető. A space rock ekkortájt része volt a korszak zenei klímájának, a Space együttes *Magic Fly* című 1977-es felvételét a Magyar Rádió is rendszeresen játszotta.[21] A Nyugat-Európában legsikeresebb akkori magyar zenekar, az Omega is egyre határozottabb lépéseket tett a progresszív rock felől az űr-rock irányába – különösen a *Csillagok útján* (1978) és a *Gammapolis* (1979) albumain –, ennek ugyanakkor nincs köze a funk térhódításához, említése csupán az űr-rock

20 A diszkó-ellenesség (diszkófóbia) nemzetközi vonatkozásaihoz lásd: Echols, *Hot Stuff*, 204–214.

21 Egyébként a hetvenes évekbeli magyar „diszkókirálynő", azaz Szűcs Judit zenéjét is megérintette az űr-divat. Az énekesnő *Űrdiszkó* című dalához robotruhás klip is készült. A magyar space rock történetéhez sorolható egy érdekesség is: az első magyar űrhajós felszállásának alkalmából készült az LGT és a Neoton tagjaiból álló alkalmi zenekar, az Asztronauta együttes felvétele, ami kis jóindulattal ugyancsak funk/soul, jazz-funk zenének tekinthető (*Magyar a világűrben*, SP, 1980).

kontextus teljessége miatt lényeges. Az is elképzelhető, hogy Magyarországra is eljutottak olyan, a kozmikus afro-futurizmus képzetköréhez kapcsolódó, különféle sci-fi mitológiák által inspirált híres jazz-muzsikusok felvételei, mint Sun Ra, esetleg Weldon Irvine. Nagyon valószínű egyébként, hogy a magyar hetvenes évek állóvízszerű közegében a space rock-motívumok valamiféle általános elidegenedettség-hangulatot, menekülési vágyat sugalltak, netán a közéleti témákkal szembeni távolságtartást fejezték ki.

A magyar jazz-funk

A Mini törekvései is jelzik, hogy az 1970-es évek második felétől a magyar jazz-rock az a színtér, amely mind nagyobb szerepet biztosít a funknak. Kakukktojás e közegben a későbbiekben erősen szentimentális popzenével sikeressé váló Apostol együttes *Tudathasadás* című felvétele *(Modern Jazz Anthology X.,* 1971); a zenekar pályája jól érzékelteti, hogy az előadók a szűk és korlátozott piac kényszerének engedelmeskedve, kezdeti kísérletező törekvéseiket megtagadva milyen könnyen eltávolodhattak a kommersz rádió-rock irányába. A funk iránti érdeklődést a fiatal (többségükben roma zenészcsaládból érkező) jazz-zenészek körében erősítette a hetvenes évek nemzetközi jazz-funk divatja is, elsősorban Herbie Hancock mindinkább az elektronikus eszközök és a crossover hangzások felé forduló munkássága. „Abban az időben éjjel-nappal Herbie Hancockot hallgattunk, főleg a *Headhunters* lemezt, és megpróbáltuk leszedni" – emlékezett vissza a Kis Rákfogó jazz-rock együttesben szaxofonozó Tony Lakatos.[22]

A kiváló billentyűs, Csík Gusztáv 1977-ben jelentette meg *Csík Gusztáv és együttese* című albumát, melyen Csík feldolgozta a jazz-funk törekvések talán legismertebb darabját, a Herbie Hancock fent említett albumán szereplő *Cameleon* című felvételt is. Az album borítója szerint Csík kompozícióinak „sajátossága a rock talajra ültetett melodikus improvizáció", tehát a funk műfaját nem is említi, holott a lemez nem különösebben rockos, leszámítva azt, amennyire minden *jazz fusion* törekvés annak tekinthető általánosságban. Viszont annál erősebb szálakkal kötődik a funkhoz. Csík *Papírsárkány* cím alatt feldolgozta ezen a lemezen a jazz-funk képviselői között is jegyzett Eumir Deodato *Skycrapers* (1972) című szerzeményét, de saját számai is, különösen a *Ritmusváltás* és az *Álmodozás,* karakteres jazz-funk kompozíciók. A magyar jazz-rock és jazz-funk úttörői között kell említeni az 1970-es évek elején alakult Rákfogó zenekart, melynek kompozíciói elsősorban rádiófelvételeken maradtak fenn. 1975-ben a zenekar újjáalakult Kis Rákfogó néven, három archív felvételük *(Vadlovak, Kéményseprő, Havannai lány)* 1982-ben jelent meg a Hungaroton magyar popzenei ritkaságokra specializálódott „Krém" sorozatában. Tomsits Rudolf jazztrombitás 1978-as *Álom és valóság* című lemezén ugyancsak találunk jazz-funk motívumokat.

Megjegyzendő, hogy a funk zene képzetköréhez való kötődés olykor csak a számok címében jelenik meg, egyes, a funk hangzásától egyébként távolabb álló populáris jazz-rock kompozíciókban, így például a Rákfogó fúziós törekvéseit követő, részben ex-Rákfogó-tagokból álló Szaturnusz együttes *Funky Rock* című felvételében *(Szaturnusz,* LP, 1980). Maga a funk szó se épült be az akkori zenészek fogalmi-nyelvi önértelmezésébe, Karácsony János a Steely Dan kapcsán például „jazzes" rockzenéről beszélt; Gonda János zongorista és zeneakadémiai tanár átfogó jazztörténeti könyvének terjedelmes jazz-rock fejezetében pedig, amely gyakorlatilag a jazz-funk térhódítását tárgyalja,[23] a funk kifejezés nem is szerepel. Ezzel szemben az *Ifjúsági Magazin* „Beat, Pop, Rock" rovatát jegyző Tardos Péter cikkeiben több alkalommal és viszonylagos következetességgel felbukkan a „funky" kifejezés, egyrészt a kortárs afroamerikai popzenét általában, másrészt a diszkózene gyökereit képző funk-soul hangzásvilágot értve alatta.[24]

22 Jávorszky Béla Szilárd: *A magyar jazz története.* Budapest: Kossuth, 2014, 151.

23 Gonda János: *Jazzvilág.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004, 157–164.

24 Lásd például: „tipikus néger funky hangszerelés" („Beat – pop – rock". *Ifjúsági Magazin* (1978)/1, 37.); a „négerek funky zenéje" („Diszkó". *Ifjúsági Magazin* (1978)/VIT-különszám, 31.); „kemény funky zene" („Beat-hírek". *Ifjúsági Magazin* (1978)/11, 54.); „úgynevezett funkyzene, a négerek diszkóritmusa, kőkemény alapokon, kulturáltan kidolgozott ének-hangszereléssel" („Beat – pop – rock". *Ifjúsági Magazin* (1978)/12, 35.). Tardos szóhasználata jelzi, hogy cikkeit még jóval a PC-korszak hazai megjelenése előtt írta.

A magyar New Wave

Az 1980-as évek elején a magyar popzene legnagyobb szenzációja a magyar New Wave (másként alternatív popzene) megjelenése volt.[25] E korszakban az államszocialista országokra jellemző megkésettséggel egyszerre jelentek meg Magyarországon a punk képviselői, illetve a funk hangzás felé tájékozódó különféle poszt-punk irányzatok. Zenei szempontból lényeges, hogy a magyar popzene új generációja elutasította az előző évtizedben uralkodó „rockizmust", tehát az elkoptatott (hard) rock-sémákat, illetve az ehhez kapcsolódó sablonos rock-sztár attitűdöket is. Az ellenhatás két irányból érkezett. Az egyik a zenei minimalizmus térhódítása volt: az amatőr, úgynevezett low-fi hangzás felértékelődése, nagyon egyszerű, olykor már primitív dalsémákkal és hangszereléssel, ironikus-intellektuális szövegekkel. Másrészt számos magyar előadó a devalválódott „lemezgyári" rock-hangzás alternatíváit keresve a modern funk zene irányába kezdett tájékozódni; elsősorban David Bowie-t követve, aki az 1975-ös *Young Americans* albumától kezdve hasonló okokból – elsősorban Carlos Alomar gitáros, Bowie akkori turnézenekar-vezetője hatására – fordult a funk, vagy, ahogy ő hívta, a „plastic soul" hangzásvilág felé.

Az underground színtéren kultikus zenekarnak számító Európa Kiadó több számában is megjelenik a funk hangzás – feltételezhetően Bowie hasonló szerzeményeitől inspirálva. „David Bowie hatása a nyolcvanas években fel-felbukkant, néha tehát még öntudatlanul is, az Európa Kiadó dolgaiban" – nyilatkozta Menyhárt Jenő.[26] A zenekar klasszikus repertoárja az 1980-as évek elején született; legismertebb számaik két stúdióalbumuk mellett *(Popzene,* LP, 1987; *Szavazz rám,* LP, 1989) elsősorban archív összeállításokon jelentek meg. Funk alapokból építkező szerzeményeik többek között a *Popzene, Küldj egy jelet* (*Popzene,* LP, 1987); *Bárcsak lehetnék dob,* és talán legkarakteresebben a *Hova menjek (Szavazz rám,* LP, 1989) című felvételeik. Az 1982-es repertoárjukat rögzítő albumukon funk alapokon épülnek a *Turista,* az *Európa Kiadó,* a *33 nevem volt,* a *3 Judit és 4 Zsuzsa* című felvételek (*Love 82,* CD, 1997). A zenekar sajátos, az említett dalok többségében „synth-funk" vagy „white funk" hangzásvilágát erősen meghatározta a hangsúlyos szerepet játszó szintetizátor, melyen a klasszikus zenei képzettségű Varga Orsolya, majd a professzionális jazz-szintéren, illetve a budapesti underground közegében egyaránt ismert jazz-zongorista, Másik János játszott.

25 Átfogó monográfiáját lásd: Szemere Anna: *Up From The Underground. The Culture of Rock Music in Postsocialistic Hungary.* Pennsylvania Park (PA): Pennsylvania State University Press, 2001.

26 Para-Kovács Imre: *Amerika Kiadó. Beszélgetések Menyhárt Jenővel.* Budapest: Glória, 2006, 119.

Az 1980-as évekbeli magyar funk részét képezik a Pajor Tamás vezette Neurotic együttesnek a hiphop és a funk határán elhelyezkedő szerzeményei *(Brék; A rock and roll az nem egy tánc; Sebesség)* is. A súlyosan drogfüggő Pajor Tamás később a Hit Gyülekezete nevű neoprotestáns vallási csoporthoz csatlakozott, és ettől kezdve Ámen nevű zenekarával modern, funk-orientált keresztény rockzenét kezdett játszani, hatásosan egyesítve a világi értékek spirituális kritikáját a funk extravaganciájával, olyan ízig-vérig *funkiness* dalokat írva, mint (többek között) a *TV-Terror,* a *Keleti,* illetve a *Durr!!! és jött az Úr* (valamennyi: *A Föld showja,* LP, 1991). E számok tükrözik Pajor és az Ámen törekvését a legkorszerűbb hangzások megragadására (az említett számok megjelenése idején az amerikai trash funk, funk metál, rap metál térhódítása idejében vagyunk), de a legfrissebb zenei kódokat merészen kisajátító, a bibliai igehirdetés szolgálatába állító használatára is. E dalokban Pajor továbbra is épít a rap – Magyarországon részben általa meghonosított – előadói technikájára. Pajor – és zeneszerző-producere Szentkirályi György – törekvései valamiféle skizoid karakterrel rendelkeznek, egyidejű ellentét feszül egyrészt a testies-érzéki karakterű funk zene és a világelutasító keresztény ideológia, másrészt a műfaji-zenei hitelesség és a totális (olykor szinte már cinikus) zenei eklekticizmus között. A nyolcvanas évek budapesti undergroundjától elválaszthatatlan zenei gyökereik egyértelműen a funkra, valamint a korai hip-hopra (főként Grandmaster Flash hatására) vezethetők vissza, ugyanakkor a vallásos térítést szolgáló utilitarista törekvéseik hozzájárultak az általuk kisajátított műfajok zenei devalvációjához is. Pajor Tamás későbbi szólólemezein is találhatók karakteres funk felvételek, így például keresztény rockzenei pályafutásának egyik – hangzásában Prince zenéjét idéző – csúcspontja *A keskeny úton* című szerzemény (*Önök Érték,* CD, 2005).

Az 1990-es évek: funk metál, hiphop, acid jazz

Az Ámen színrelépésével az 1990-es évekhez jutunk el, ahhoz az időpillanathoz, amikor a politikai rendszerváltást követően a popzenei színtér dinamikus fejlődésnek indul. A funk ettől kezdve egy időben van jelen az amerikai funk metál és rap metál (Jane's Addiction, Red Hot Chili Peppers [RHChP], Rage Against The Machine) hatása alatt álló hazai rock-zenekarok számaiban, az egyre erősödő magyar hiphop színtéren, illetve a dallamos popzenét játszó olyan zenekarok produkcióiban, mint például a Jazz+Az, a United, a Bon Bon, a Back II. Black, és az Up!.

Ezek természetesen nagyon eltérő regiszterekhez sorolható zenék. Az amerikai funk metálhoz húzó – nemritkán angolul éneklő – magyar zenekarok megszólalása korszerű, a magyar rock-színtérből kiemelkedők, ugyanakkor kissé epigonjellegűek, különösen a RHChP hatása szembeszökő, például az 1993-ban jelentkező Nyers, illetve Warpigs zenekarok, valamint az 1995-ben induló Rémember esetében. Az 1997 és 2000 között működő Jazz+Az formáció Geszti Péter, ismert magyar reklámszakember alkalmi projektje volt. Jazz, hip-hop és funk elemekből építkező eklektikus popzenéjük csak igen távolról utalt az amerikai producer-rapper Guru *Jazzmatazz*-projektjére, ahonnan a zenekar nevét vélhetően kölcsönözték. Az acid jazz hullámot meglovagló United, illetve Bon Bon, valamint a *Nap* című slágerével az „egyszámos csoda" kategóriában említhető Up! zenekarok egyértelműen a kommersz funky-pop hangzásvilág mellett kötelezték el magukat.

A funk hatással volt az 1990-es évek közepétől mind erősebbé váló underground, illetve mainstream hip-hop színtér zenéjére is. Az egyik legismertebb magyar hip-hop előadó, Zana Zoltán (Ganxsta Zolee) például feldolgozta, pontosabban hangmintázta az 1970-es években modern funk-rock zenével kísérletező Generál együttes e cikkben is említett *Minek ide szöveg* című számát (Ganxsta Zolee és a Kartel: *Jégre teszlek,* CD, 1997). A 2008-ban alakult The Qualitons „pszichedelikus soul-beat" zenekar az 1960-as évek magyar sanzon, illetve jazz, soul, funk hagyományát ötvözi némiképp nosztalgikus, de programszerűen átgondolt, koncepciózus popzenévé; a zenekar neve részben a kommunista korszak állami hanglemezgyártó cégének nevére (Qualiton), részben a korszak híres magyar jazzformációjára, a Qualiton Jazz Együttesre utal. Az afroamerikai zene (jazz, funk, soul, jazz-rock, jazz-funk, hip-hop) eredeti, illetve magyarországi hagyományai iránt érdeklődő, az underground színtéren működő, elsősorban a budapesti Tilos rádióhoz kötődő magyar DJ-k közül például Vályi Gábor (Shuriken), Berényi Csaba (Bahama Káosz), Kürti Kristóf (Suhaid) műsoraiban, illetve mixeiben kapnak fontos helyet a magyar funk hagyományelemei.

Következtetések

Végezetül még néhány megjegyzés a funk hazai történetének politikai vonatkozásaihoz. Mint az eddigiekből kiderült, az irányzat Magyarországon csak távolról kapcsolódik a magyar popzene és a politika összefüggéseinek szövevényes problémáihoz. Mindezek ellenére megemlíthető néhány, politikainak is minősíthető mozzanat. *Az egyik maga a politikum hiánya.* A fekete identitáspolitikához kapcsolódó kérdések figyelmen kívül hagyása, az irányzat „kifehérítése" szinte szükségszerű mozzanat volt a funk hazai recepciójában, hiszen az afroamerikai zene és az afroamerikai etnikai identitás kölcsönhatásának kontextusa könnyen figyelmen kívül hagyható volt egy alapvetően csak monokulturális tapasztalatokkal rendelkező szocialista országban. Láthattuk, hogy a funk regiszteréhez tartozó daltermés elsősorban a szórakoztatás céljait szolgálta, sem a korabeli rádióbarát rockzene, sem a diszkózene nem gyanúsítható politikai üzenetek közvetítésének ambíciójával. A funk az 1960-as évek beat, az 1970-es évek „őszinte" hard rock, majd az 1980-as évek punk zenéjével ellentétben nem volt része a hétköznapi ellenállás kultúrájának sem. Visszatekintve ugyanakkor érdekes például az, hogy a korabeli – egyébként nem túl színvonalas – popzenei újságírásban pontosan érzékelték az irányzat afroamerikai kulturális hátterét, következetesen az amerikai „négerek" zenéjeként említve a funkot. Ez a „négerező" szóhasználat az akkori magyar sajtó kontextusában nem volt kifogásolható – ellentétben például a Magyar Televízió 1979-es szilveszteri *Diszkó Show* című műsorparódiájával, melyet homofób megnyilvánulásainak, valamint a fekete előadókat ugráló majmokként beállító koreográfiáinak köszönhetően az elfogulatlan nézők a maga idejében is joggal vállalhatatlannak minősíthettek volna.[27]

27 *Diszkó Show.* Magyar Televízió, 1979. Rendező: Bednai Nándor; műsorvezető: Gálvölgyi János.

VÉRI DÁNIEL

Vérvád és zene

Erdélyi József versének kontextusa és recepciója

Miután Erdélyi József 1937-ben a nyilas *Virradat*ban megjelentette hírhedt vérvádas versét, a *Solymosi Eszter vérét*, az ügyről szóló cikkében a korszak neves újságírója, Bálint György a következőket írta: „[...] nem érdemes felindult hangon búcsúzni Erdélyitől, aki most »meghalt«. Dehogy halt meg! Karriert fog csinálni!"[1]

Ennek a karriernek jelenti késői állomását egy szélsőjobboldali magyar rock együttes, az Egészséges Fejbőr kilencvenes években megjelent lemeze. Az ezen szereplő két dal közül az egyik témája a tiszaeszlári vérvád, szövege pedig Erdélyi versének töredékeiből épül fel, míg a másik szám csak refrénjében utal Tiszaeszlárra, és elsősorban egy újabban keletkezett cigányellenes toposzt tematizál. Utóbbi esetben egy szövegen belül kapcsolódik össze két, időben és térben is távoli esemény, jól példázva az antiszemitizmusnak és a cigányellenességnek a hazai szélsőjobboldali szubkultúrákra jellemző összefonódását.

Tanulmányomban röviden elemzem Erdélyi versét, kitérek a negatív kritikák miatt indított perekre, a költő 1950-es évekbeli rehabilitációjára, valamint Simon Tamás és Kemenes Inez utóbbi ellen tiltakozó versére is. Erdélyi művét két irányból közelítem meg, elemzem egyfelől annak eredetét, inspirációs forrásait, másfelől késői reneszánszát. Egyrészt bemutatom azt a közeget – a vérváddal kapcsolatban keletkezett népdalokat és azok motívumvilágát – amelyek Erdélyi

1 Erdélyi József: „Solymosi Eszter vére". *Virradat* 1937. augusztus 2., 5. Bálint György: „Az »Erdélyi-ügy«". *Pesti Napló* 1937. augusztus 10., 9. Újraközlése: Bálint György: *A toronyőr visszapillant. Cikkek, tanulmányok, kritikák.* II. kötet. Budapest: Magvető, 1966, 98–101.

versének hátorszägát jelentik, másrészt a *Solymosi Eszter vérének* utóélete, az Egészséges Fejbőr működése kapcsán elemzem a vérvád, valamint a rendszerváltás utáni szélsőjobboldali szubkultúrák és gyűlöletcsoportok összefüggését, zene és politika viszonyát.

Erdélyi József: *Solymosi Eszter vére*

Habár Erdélyi vérvádas, antiszemita versének léte közismert, a vers forrásait, keletkezéstörténetét, változatait és későbbi recepcióját eddig senki nem tárgyalta kimerítően. A *Solymosi Eszter vérének* tágabb kontextusa, a tiszaeszlári vérvád antiszemita recepciótörténete jórészt szintén ismeretlen: valószínűleg éppen zsidóellenes jellege miatt nem vizsgálták meg korábban alaposan ezt a saját hagyományaiból táplálkozó, az elődök „eredményeire" építő, napjainkban is virulens szubkultúrát.[2]

Erdélyi, annak érdekében, hogy megelőzze a nyilas múltja miatti letartóztatást, 1947-ben feladta magát a magyar hatóságoknak: az 1948-ban meghozott – hasonló bűnökkel vádoltakhoz képest rendkívül enyhe – másodfokú ítélet szerint három év börtönbüntetést kapott. Alig töltötte le azonban büntetésének harmadát, amikor 1949-ben kegyelemben részesítette a köztársasági elnök.[3] Erdélyi rehabilitációjának gyorsaságát jól mutatja, hogy 1954-ben már *Visszatérés* címmel kötetet adhatott ki a Szépirodalmi Könyvkiadónál.[4]

Úgy tűnik, a *Solymosi Eszter vérének* – és Erdélyi további antiszemita verseinek – irodalomtörténeti feldolgozását szalonképtelen témájuk akadályozta, míg

2 Solymosi Eszter újabb keletű kultuszához lásd Kékesi Zoltán: „Totem és fétis. Esszé egy kultuszról". *Múlt és Jövő* (2014)/1, 40–52.; Véri Dániel: „A Sakterpolkától az Egészséges Fejbőrig. A tiszaeszlári vérvád zenei szubkultúrái". *Múlt és Jövő* (2016)/1, 81–103.; Véri Dániel: „The Tiszaeszlár Blood Libel: Image and Propaganda". In: *Nineteenth-Century Anti-Semitism in International Perspective.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2017 (megjelenés előtt); utóbbi magyar fordítása: „A tiszaeszlári vérvád: kép és propaganda". *Apertúra* (2017 tél), http://uj.apertura.hu/2017/tel/veri-a-tiszaeszlari-vervad-kep-es-propaganda/ (utolsó letöltés: 2017. 04. 22.).

3 Standeisky Éva: „Bűnbocsánat. Erdélyi József pere és költői rehabilitálása". In: Standeisky Éva: *Gúzsba kötve. A kulturális elit és a hatalom.* Budapest: 1956-os Intézet–Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 2005, 335–350. (különösen: 335; 344).

4 Erdélyi József: *Visszatérés.* Új versek 1945–1954. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1954.

Erdélyi nyilas szerepvállalásának kritikai vizsgálatát a költő hivatalos rehabilitációja tette lehetetlenné. Ez azonban – amint látni fogjuk – korántsem akadályozta abban a magyar szélsőjobboldalt és kultúrájának előállítóit, hogy Erdélyit és versét a rendszerváltás után zászlajukra tűzzék, természetesen nem elsősorban költői kvalitása, hanem antiszemita mondanivalója okán.

Erdélyi verséről szólva meg kell különböztetnünk a sajtóban közölt és a kötetbe felvett szövegváltozatot. A vers eredetileg a nyilas *Virradat*ban jelent meg, 1937-ben, míg kötetben először 1940-ben szerepelt, Erdélyi *Emlék* című verseskötetében, amelyet a Magyar Élet – Püski Sándor kiadója – jelentetett meg.[5] A legszembetűnőbb változtatást Erdélyi nem a szövegben, hanem az ajánlásban eszközölte: a *Virradat*ban még „dr. Bary Zoltánnak", a kötetben már „Bary József emlékének" ajánlotta a verset.

A tiszaeszlári ügy súlyosan elfogult, antiszemita vizsgálóbírója, Bary József a perben a vádlottak védelmét vezető Eötvös Károly *A nagy per* című művének hatására kezdte el írni emlékiratait. A kézirattal 1912-re el is készült, azt nyugdíjazása után tervezte megjelentetni, 1915-ben azonban váratlanul meghalt.[6] Elsősorban Eötvös könyvére építve írta meg Krúdy Gyula *A tiszaeszlári Solymosi Eszter* című regényét, amely folytatásokban jelent meg 1931-ben a *Magyarország* című napilapban.[7] Az újabb feldolgozáshoz az indíttatást talán Scharf Móric pár évvel korábban, 1927 végén megjelent emlékiratai, illetve 1929-es halálhíre adhatta.[8] Krúdynak nem sikerült regényét kötetben megjelentetnie, a napilapbeli közlés azonban – más, a témában megjelent írásokkal együtt – elegendő volt arra, hogy Bary leszármazottait az emlékiratok kiadására sarkallja. 1933-ban meg is jelent *A tiszaeszlári bűnper. Bary József vizsgálóbíró emlékiratai.* A kötetet

5 Erdélyi József: *Emlék.* Budapest: Magyar Élet, 1940, 304–306.

6 A Bary-család: „Előszó". In: A Bary-család: *A tiszaeszlári bűnper. Bary József vizsgálóbíró emlékiratai.* Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1933, 6.

7 Krúdy Gyula: *A tiszaeszlári Solymosi Eszter.* Folytatásokban: *Magyarország* (1931). Könyv alakban: Budapest: Magvető, 1975; 1977; átdolgozott kiadás: 2003.

8 Scharf Móric: „Emlékeim a tiszaeszlári pörből". *Egyenlőség* 1927. szeptember. 10–december 3. Halálhíréről a magyar sajtó is beszámolt, lásd pl.: „Meghalt Scharf Móric a tiszaeszlári per világhírű koronatanúja". *Egyenlőség* 1929. 04. 13., 3.

még az eredetinél is antiszemitább hangvételűre stilizálva adta ki újra az Erdélyi kötetét is megjelentető Püski Sándor 1941-ben, 1942-ben, majd 1944-ben két alkalommal is.[9] Bary könyve azóta is a szélsőjobboldal kedves olvasmánya, az 1933-as kiadás 1983-ban Sydneyben is megjelent, 1999-ben kiadta az 1945 előtti antiszemita irodalom reprintjeire specializálódó Gede Testvérek Bt. is.[10]

A vers eredeti ajánlásának címzettje Bary Zoltán volt, Bary József fia. Erdélyi feltehetően olvasta a vizsgálóbíró emlékiratait, verse dedikációját tekinthetjük egyfajta hommage-nak a kötetet közreadó „Bary-család" felé, azonban a gesztus mögöttes indoka lehetett az is, hogy Erdélyi potenciális pártfogót és szövetségest látott az államigazgatásban dolgozó Bary Zoltánban. Nem ok nélkül: Püski később Bary pozitív hozzáállásának tulajdonította, hogy kiadványait a cenzúra változtatás nélkül hagyta megjelenni.[11] Mindenesetre az eredeti, napi érdekeit szolgáló dedikáció helyett a kötetben a verset már a tiszaeszlári pert megelőző nyomozás antiszemita vizsgálóbírájának ajánlotta a költő.

A szövegben eszközölt változtatások többsége jelentéktelen, csupán a központozást és a szórendet érinti, ezentúl Erdélyi egy-egy szót cserélt le más, rokon értelmű kifejezésre. Szerkezeti változtatás viszont, hogy a második és harmadik versszak eredetileg eltérő kezdését egységesítette („Ítélt a bíró", illetve „Így a bíró" helyett mindkét helyen az előbbi szerepel). Tartalmi változást tükröz, hogy

9 Karsai László: „Bary József vizsgálóbíró emlékiratainak sorsa". *Élet és Irodalom* (2004)/5, 8–9., valamint: http://www.ekmizbak.hu/magyar/konf2003-karsai.htm (utolsó letöltés: 2016. 01. 15.).

10 *A tiszaeszlári bűnper. Bary József vizsgálóbíró emlékiratai.* Sydney: H. M. [Hungarista Mozgalom], 1983; Budapest: Gede Testvérek, 1999. Püskin kívül is akadt olyan, aki számára Bary emlékiratai és a kötet előszava nem volt eléggé antiszemita, Marschalkó Lajos legalábbis ezzel indokolta saját feldolgozását. Marschalkó Lajos: *Tiszaeszlár. A magyar fajvédelem hőskora.* Debrecen: Magyar Nemzeti Könyv- és Lapkiadó Rt., 1943, 5–6. Marschalkó az emigrációban is lelkes híve maradt a vérvádnak, 1965-ös könyvében is hosszasan foglalkozik Tiszaeszlárral. Marschalkó Lajos: *Országhódítók,* München, 1965. A Gede Testvérek kiadói gyakorlatáról lásd Gwen Jones: „The Work of Antisemitic Art in The Age of Digital Reproduction: Hungarian Publishing Revivals since 1989". In: Francois Guesnet–Gwen Jones (szerk.): *Antisemitism in an Era of Transition: Continuities and Impact in Post-Communist Poland and Hungary.* Frankfurt am Main–Berlin–Bern–Bruxelles–New York– Oxford –Wien: Peter Lang, 2014, 167–186.

11 Karsai, *Bary József.*

míg korábban csak hasonlította Solymosi Eszter vérét Jézuséhoz, a kötetben már azonosította is a kettőt. („Minden kiontott ártatlan vér / a kis Solymosi Eszteré!" helyett: „Az Ő vére [ti. Jézusé] a legyalázott / szegény Solymosi Eszteré!") További változtatás, hogy a kötetbeli szöveg – ha ez egyáltalán lehetséges – még „vér-centrikusabb" lett, a címen felül tizennyolc helyett immár húsz alkalommal tartalmazza valamilyen formában a „vér" szót.[12]

Az öt, tizenkét soros versszakból álló vers narratívája a múltból halad lépésenként a jelen felé, összekötve Solymosi Eszter alakját és a költő személyét. Az első versszak – ha szigorúan csak a szöveget nézzük – még egyszerű gyilkossági esetként jellemzi az ügyet, a második versszakban szerepel a felmentő ítélet kapcsán – formailag tagadó megfogalmazásban – a vérvád. A harmadik versszak a felmentő ítélettel szemben csak sejteti – azonban nem mondja ki nyíltan – a költő álláspontját, mindenesetre Jézus Solymosi Eszter pendantjaként történő szerepeltetésével üdvtörténeti dimenzióba emeli az esetet. A negyedik versszak is Tiszaeszlárt értelmezi, mégpedig kétféleképpen: Solymosi Esztert egyfelől a nemzettel azonosítja, másfelől saját édesanyjával, így teremtve meg egyszerre a politikai és a személyes dimenziót:

az én vérem is, az anyámé,
a régi libapásztoré,
az ő [a kötetben: Ő] vére, a meggyalázott [a kötetben: legyalázott]
szegény Solymosi Eszteré.

E sorok egyik lehetséges kontextusát a vérségi – „faji" – alapú nép- és nemzetfogalom adja. Az utolsó versszakban Erdélyi a személyes vonalon tovább haladva eljut saját magához: költői hitvallásában népvezéri szerepfelfogásának ad hangot, lobogójára tűzve Solymosi Eszter nevét:

12 A vers és a vér motívumának pszichológiai megközelítésű elemzése: Erős Ferenc: „»Gyermekijesztő dajkamese a vér, a vád...« Adalékok a vérvád pszichológiájához". In: Győri Anna (szerk.): *Vérvádak üzenete.* Budapest: Minoritás Alapítvány, 1996, 71–78.

Hajnalt festek a magyar égre,
és felkelő napot veled,
hogy ne vesszen kárba a vérünk,
s emléked, árva hajadon,
Solymosi Eszter árva népét
ébressze bátran, szabadon! ...

Érdemes megfigyelni a versben az „áldozat", illetve az „elkövetők" jellemzésére használt jelzőket és nyelvi réteget. Solymosi Eszter a „kis libapásztor", „nótáslelkű [a kötetben: nótásajkú] kis magyar lány", illetve „árva hajadon", halála kontextusában „pihés, tokos liba" [a kötetben: „tokos, pihés liba"], valamint „síró galambfiók" és „szűz juhocska", jelzői: „a kis", illetve „meggyalázott [a kötetben: legyalázott] szegény". Mind az „áldozat" névvel való megjelölése és jellemzése, mind a jelzők az olvasók vele való érzelmi azonosulását hivatottak elősegíteni.

Az „elkövetők" jellemzése ezzel szemben a narratíva előrehaladtával változik, konkretizálódik: előbb csak mint „valami öldöklő [a kötetben: vérengző] bolondok" és „valami vérengző vadak, vademberek" szerepelnek. A felmentő ítélet kapcsán Erdélyi már megnevezi őket, habár csak gúnynévvel: „reszkető kaftánosok", akik „nem bűnösök, nem gyilkosok" – a szöveg természetesen a kijelentés ellentétét sejteti. A harmadik versszakig kell várnunk az elkövetők nyílt azonosítására: „zsidóság, az »üldözött«", azonban a fogalmazás továbbra is sejtető, a szöveg valódi jelentése csak a sorok között olvasható.

Feltűnő, hogy a versben a „zsidó" szó mindössze egyszer szerepel, továbbá, hogy a vérvád megfogalmazása egyszer sem nyílt: bár az üzenet tartalmi szempontból egyértelmű, mégis tagadó formában van jelen. Ennek a technikának magyarázatát az adhatja, hogy Erdélyi, habár saját magát a versben bátor szabadságharcosnak láttatja, egy lehetséges sajtópert elkerülendő igyekezett az olvasó számára egyértelmű, ám jogi szempontból kevéssé támadható köntösben megfogalmazni antiszemita, uszító mondanivalóját. Jó példát szolgáltatnak Erdélyi énképére nézve az alábbi sorok:

S égre kiáltom [a kötetben: Égrekiáltom] akkor is, ha
élettel és vérrel tilos,
leírom akkor is, ha rögtön
lángot vet a szűz papíros:
be [a kötetben mindkétszer: beh] piros vagy, Solymosi Eszter
kiontott vére, be meleg!

Erdélyi forrásai: Ortutay Gyula gyűjtése és a vérvádas népdalok

Erdélyi forrásaira nézve árulkodó a vers következő részlete: „de terjedt a »mese«, a »vak hit« [a kötetben: vakhit] / a szegény magyar nép között, / zengett a dal". A költő itt az általa legalább részlegesen ismert, Tiszaeszlárhoz kapcsolódó népdalanyagra utal. Alátámasztható ez Erdélyi önéletrajzi írásaival, de összehasonlító elemzéssel ezen túlmenően is kimutathatók kapcsolatok a vers és a népdalok szövege között. Tekintettel arra, hogy a népdalanyagot más helyütt részletesen elemeztem, a következőkben csak az Erdélyi versével kapcsolatos motívumokra fogok rámutatni.[13]

Erdélyi 1942-ben megjelent visszaemlékezésében a következőket írta: „Solymosi Eszter megöletése, mint verstéma, azóta kísértett, mióta Ortutay Gyula »Mondotta« című népköltési füzetében megjelentek a Solymosi Eszterről szóló egykorú népdalok".[14] Ortutay 1933-ban jelentette meg nyírségi és rétközi népdalgyűjtését, ebben tényleg szerepel két, Tiszaeszlárra vonatkozó népdal szövege.[15] Ezek közül a rövidebbikben szereplő sor („Sujmosi Eszter véri de szép piros") indokolhatja Erdélyi későbbi hivatkozását: „Mintha nem a magyar nép énekelte volna, hogy »Solymosi Eszter vére de piros...«"[16] Erdélyi visszaemlékezésében a fenti idézet így folytatódik: „Érdekes, hogy Ortutayt nem hogy nem támadta,

13 Véri Dániel: „A Sakterpolkától az Egészséges Fejbőrig. A tiszaeszlári vérvád zenei szubkultúrái". *Múlt és Jövő* (2016)/1, 81–103.

14 Erdélyi József: *Fegyvertelen. Önéletrajz.* Budapest: Turul, 1942, 193.

15 Ortutay Gyula: *Mondotta: Vince András bereslegény, Máté János gazdalegény. Nyíri, rétközi balladák, betyár- és juhásznóták.* Szeged: Délmagyarország, 1933, 40–41. Az átírásnál nem követtem a tájszólás szerinti jelölést.

16 Ortutay, *Mondotta*,79.; Erdélyi, *Fegyvertelen*, 197.

hanem ünnepelte a pesti zsidóság. Neki, a szegedi makkabeus rohamcsapat nemesineves élharcosának [sic!], szabad volt csokorba szedni az antiszemita népdalokat, nekem nem lett volna szabad (?!) Solymosi Eszter véréről verset írnom".[17] Ortutay természetesen nem antiszemita szövegeket gyűjtött, hanem egy terület népdalait – amelyek között akadt két Tiszaeszlárt érintő is –, figyelemre méltó mindenesetre, hogyan próbálja később Erdélyi a néprajzi kiadvánnyal legitimálni saját antiszemitizmusát.

Erdélyi egy másik verse, a *Magyar Múzsa* mind Tiszaeszlár, mind Ortutay gyűjtése szempontjából figyelmet érdemel.[18] A számos női szereplőt felvonultató vers két sora („Mónár Julcsa, beléesel a dobba, / nincs menekvés, kegyelem, irgalom!") forrása minden bizonnyal egy másik, Ortutay által közölt népdal részlete: „Farkas Julcsa fellépett az asztagra / Egyenesen beleesett a dobba." A szöveg későbbi részében minden negatív sztereotípiát mellőzve, semleges szerepben jelenik meg egy zsidó orvos: „Vinni kell a zsidó orvos elibe, / Zsidó orvos férefordút, azt monta, / Ennek csak a jó isten az orvossa." Talán ez a zsidó szereplő az oka annak, hogy a kölcsönzött sor éppen a Tiszaeszlárra utaló rész előtt szerepel: „Magyar Múzsa, paraszt Solymosi Eszter, / kinek vérével szentel ünnepet / a babonás kazár, gyilkosaidnak / bocsánat és dicsőség teneked!" Ez a rész Erdélyi rejtett fogalmazásmódjára nézve is jellemző: „zsidó" helyett annak keleti zsidóra utaló szinonimája (kazár) szerepel, a szóhasználattal és a babonás jelzővel így látszólag szűkíti a rituális gyilkossággal vádoltak körét, kissé távolítva a vádat zsidó kortársaitól.

Ugyan Erdélyi csak Ortutay gyűjtését említi, a *Solymosi Eszter vére* motívumaiban és nyelvi rétegét tekintve is összefüggést mutat további, a tiszaeszlári vérvádról szóló népdalokkal. Az Erdélyinél szereplő „idegen trón, élősdi bolt" sor nem véletlenül emlékeztet hangulatában egy, élclapokban közölt szövegváltozatra („A zsidó kis király a faluba, / Pálinkás bolt a rezidenczia"), ugyanis mindkettő hasonló sztereotípiákból építkezik, a zsidók vidéken betöltött gazdasági szerepét

17 Erdélyi, *Fegyvertelen*, 193.

18 Erdélyi, *Emlék*, 395–396.

(boltos, kocsmáros) kifogásolja.[19] A népdalok egy részében a vérvád-történet újszövetségi elemekkel kontaminálódott, ez a vonatkoztatási rendszer (Mária/Solymosiné elájulása, Krisztus/Solymosi Eszter feltámadása) fellelhető Erdélyi versében is, ahol Solymosi Eszter vére Jézuséval kerül párhuzamba. A vádban megfogalmazott – a feltételezett zsidó szokást leíró – keresztény nyelvi réteg is hasonló: míg egy adatközlő szerint a zsidók szokása, hogy az új templomot keresztény vérrel *szentelik föl*, addig Erdélyinél *húsvéti ostyát* sütnek embervérrel.[20] Ezeknél a párhuzamoknál is szembetűnőbb azonban a népdalok vér-központúságának visszhangja Erdélyinél. A népdalokban ugyanis a klasszikus vérvád – a pászka készítéséhez keresztény vér szükséges – egyszerűsödik, vérivássá és kannibalizmussá alakul. A *Solymosi Eszter vérében* a címen túl a vers öt, tizenkét soros versszakában összesen tizennyolcszor (a kötetben: húszszor) szerepel valamilyen formában a „vér" szó: vér, vérengző, vérvád, vérpatak, vérfolyó, vértenger (valamint a kötetben: embervér).

A források és a szövegelemzés alapján biztonsággal kijelenthető, hogy Erdélyi Ortutay gyűjtésén túlmenően is ismerte egyes elemeit a vérvádat érintő népi hagyománynak, szándékosan épített azokra népieskedő hangvételű versében. Figyelemreméltó esetében a különböző regiszterek egymásra épülése: Erdélyi a népdalhagyomány elemeire alapozva, szépirodalmi köntösben fogalmazta meg – a közlés helyét is figyelembe véve – a politikai antiszemitizmus spektrumába sorolható üzenetét, összekötve ezzel két, részvevőit, helyszínét és kifejezésmódját tekintve is különböző antiszemita szubkultúrát.

Erdélyi József peres eljárásai Bálint György és társai ellen

Versének negatív kritikai fogadtatása miatt Erdélyi bíróság útján kísérelt meg elégtételt venni. A *Pesti Napló* két újságírója, Rónai Mihály András és Bálint György ellen büntetőeljárást kezdeményezett magánvádlóként, sajtó útján elkövetett

19 Gáthy Zoltán: „Zikczene, zakczene". *Üstökös* 1883. szeptember 16., 9.; *Üstökös* 1883. július 7., 10.; *Füstölő* 1883. november 1., 7.

20 Pelle János: *Az utolsó vérvádak. Az etnikai gyűlölet és a politikai manipuláció kelet-európai történetéből*, Budapest: Pelikán, 1995, 258.

rágalmazás vétsége miatt.[21] Az újságírók elítélése és az ítélet sajtóban történő közzététele mellett vagyoni és nem vagyoni kár címén tőlük fejenként 1000 pengő kártérítést követelt.[22] Összehasonlításul: a *Virradat* szerkesztőjének közlése alapján a szóban forgó versért járó szokásos, ám Erdélyi által fel nem vett tiszteletdíj 20 pengő volt.[23] Bálint aktája fennmaradt Budapest Főváros Levéltárában, megtalálható benne a kettejük elleni feljelentés is.[24] Rónai aktája ezzel szemben nem lelhető fel a levéltárban, ügye a *Magyar Országos Tudósító* hírei alapján rekonstruálható.[25]

Erdélyi minden különösebb argumentációt nélkülöző feljelentése Rónai esetében tizenkét, Bálintnál öt pontba rendezve közli a cikkek sérelmezett részleteit.[26] Bálint György rendőrségi kihallgatása során – ahogy később az első tárgyaláson is – a terhére rótt bűncselekmény elkövetését tagadta, és kérte a valóság bizonyítását közérdek címén.[27] Beadványában Bálint arra hivatkozott, hogy az idézett részletek tényállítást nem tartalmaznak (ez így is van, az első pontot leszámítva, amely szerint Erdélyi honorárium-sérelmektől fűtve állt be a nyilas táborba), így a rágalmazás vádja nem áll meg, legfeljebb becsületsértésről lehetne szó, az alól viszont felmentendő, mert arra a magánvádló jogellenes viselkedése adott

21 Erdélyi a következő újságcikkeket kifogásolta: Rónai Mihály András: „Egy költő halálára". *Pesti Napló* 1937. augusztus 8., 36.; Bálint György, *Az „Erdélyi-ügy"*, 9.

22 Erdélyi József feljelentése, érkezett: 1937. 09. 03. BFL (Budapest Főváros Levéltára) VII_5_c_1938_1536, 12–15.

23 Borbély Andor levele: Uott, 47.

24 Budapest Főváros Levéltára, 1938, 1536. sz. büntetőügy iratai, 52 oldal: HU_BFL_VII_5_c_1938_1536.

25 A Magyar Nemzeti Levéltár Magyar Országos Levéltára által digitalizált anyag, elérhető: http://hungaricana.hu (utolsó letöltés: 2016. 01. 15.). Bálint aktája szerint Rónai ügyének száma: 10608/1937. HU_BFL_VII_5_c_1938_1536., 29.

26 Rónai esetében: „[...] sajtó közlemény jelent meg, amely a maga egészében, de különösen annak alábbi állításai rólam olyan tényeket állítanak és híresztelnek, melyek valóság esetében ellenem bűnvádi eljárás megindításának okai lehetnek, és engem közmegvetésnek tennének ki. A sérelmes állítások a következők: ..." Bálintnál mindezt megismétli, felsorolva előbbi esetében tizenkét, utóbbiban öt idézetet. Uott, 12–15.

27 Rendőrségi kihallgatás, 1937. 12. 04. Uott, 6–9.; Első főtárgyalás jegyzőkönyve, 1938. 04. 09., Uott, 24–27.

okot, akinek verse kimeríti az izgatás törvényi tényállását.[28] Bizonyítani kívánta továbbá, hogy Erdélyi anyagi érdekből, illetve bosszúból írta a verset. Ennek érdekében felsorolt olyan, a politikai paletta különböző részein elhelyezkedő újságokat, amelyekben a költő egyaránt publikált, rámutatva arra is, hogy a vers közlése előtt a *Pesti Napló* házi költője volt. Tanúkat is kért beidézni, annak alátámasztására, hogy Erdélyi honorárium-sérelmektől vezetve, bosszúból közölte a verset a nyilas *Virradat*ban.

Érdemes ezen a ponton egy pillanatra megállnunk az elhúzódó eljárás változó társadalmi-politikatörténeti hátterének felvázolása érdekében. A kifogásolt kritikák 1937 augusztusában jelentek meg, a szeptemberi feljelentést követően azonban Bálint beadványára csak 1938 április közepén, Erdélyi válaszára május elején került sor. Márciusban bekövetkezett az Anschluss, a magyar politikában Darányi Kálmán miniszterelnöksége alatt teret nyert a szélsőjobb, a kormánya által előterjesztett első zsidótörvény kevéssel az ügy után, május végén lépett hatályba. Erdélyi egyre inkább úgy érezhette, hogy a hatalom mellette áll. Ahogyan ezt ellenbizonyításában meg is fogalmazta:[29]

> Téves abban is az észrevétel, hogy a Solymosi Eszter Vére [sic!] című vers minden aktualitás nélkül íródott, sőt annak időszerű voltát legjobban a most készülő egyik törvényünk szelleme és előkészítő munkálatai igazolják. A költő tehát az országos közvélemény és legális törvényhozói akarat megnyilvánulását előre megérezte és egy irodalmi értékű szép versben annak kifejezést is adott.[30]

A fentiek tanúsága szerint saját személyére Erdélyi a korabeli antiszemita politikát megelőlegező váteszként tekintett. A vérvád korábban elemzett – formailag tagadó, értelmében azt megerősítő – megfogalmazása óvatos lépés volt a költő részéről, aki pertaktikai okokból, elkerülendő az izgatás vádját, beadványában

28 Bálint György beadványa, érkezett: 1938. 04. 12. Uott, 28–32.

29 Erdélyi József beadványa, érkezett: 1938. 05. 03. Uott, 33–39.

30 Uott, 33.

is tagadta, hogy verse felújította volna a vérvádat.[31] Állításának cáfolatául elegendő az 1942-ben – a második és harmadik zsidótörvény elfogadását követően – megjelent önéletrajzát idézni, amelyben már kertelés nélkül így fogalmazott: „[...] a verset úgy fogalmaztam meg, hogy abban felekezet elleni izgatás vétségének nyoma se legyen. Ha a vers nem volna költői remek, akkor is remekmű volt, – jogi szempontból."[32]

Beadványában a negatív kritikát a szerzők zsidó származásának tudta be, újfent utalva a készülő zsidótörvényre, amelyre még egy harmadik alkalommal is visszatért:[33]

> [...] nem magyar érdekekért hányszor és milyen óriási mértékben áldozták fel a magyarság vérét. Az áldozatnak ez a része hidegen hagyta a vádlott tollát [...], ellenben az élősdi bolt kifejezés, az szíven ütötte és felháborította a vádlottat is és társait is. Itt azután mellőzve minden irodalmi mértéket és irodalmi területet, találva érezte magát az az elem, amelynek gazdasági kizsákmányolása ellen törvénnyel készül védekezni most a magyar állam [...][34]

Bálint György beadványának ismeretében meglepő, hogy egy hónappal később a tárgyaláson az előbbiben és cikkében megfogalmazott állításokat egyaránt, teljes mértékben visszavonta:

31 Uott, 34.: „Téved az észrevétel, [...] hogy a Solymosi Eszter Vére [sic!] című vers felelevenitette az úgynevezett Tiszaeszlári Vérvádat [sic!]. Éppen ellenkező megállapítások vannak a versben, amelynek második versszaka a következő képen [sic!] hangzik: [...] Nyilvánvaló tehát, hogy az abban a perben hozott bírói ítélet a költő szerint is befejezte azt a pert, és hogy dajkamese a Vérvád."

32 Erdélyi, *Fegyvertelen*, 195.

33 HU_BFL_VII_5_c_1938_1536, 37: „[...] az országos közvéleménynek tökéletesen igaza van akkor, amikor a Sajtó Törvény szigorításával és az úgynevezett zsidó törvény [sic!] megalkotásával gátat akar vetni annak, hogy mindenre van nyilvánosság, van lap és van terület, de arra nincs, hogy egy költő azt is megírhassa a magyar vérről, hogy az ne veszszen kárba!".

34 Uott, 35.

[...] egy bírálatot írtam, azonban nem állítottam, hogy a „Solymosi Eszter vére" című költemény izgatást tartalmazna. Kijelentem, hogy Erdélyi József főmagánvádló költői munkásságát elismerem és miután bírálatom túlment az irodalmi bírálat keretén, visszavonom és sajnálom azokat az állításokat, amelyeket ezzel kapcsolatban személyéről megírtam.[35]

Erdélyi elfogadta az elégtételt, így a bíróság megszüntette az eljárást.[36] A hírügynökségi beszámolók szerint Bálinthoz hasonlóan járt el Rónai Mihály András is.[37] A fordulatra magyarázatot minden bizonnyal egy másik, Erdélyi által feljelentett újságíró, Szombati Sándor két héttel korábbi elsőfokú ítélete ad, akit – bizonyítási indítványának elutasítását követően – sajtó útján elkövetett rágalmazás miatt egyhavi börtönbüntetésre ítéltek, valamint 300 pengő nem vagyoni kár megfizetésére köteleztek.[38] Erdélyi kritikusainak – ennek fényében – valóban volt mitől tartaniuk.

Simon Tamás és Kemenes Inez verse Erdélyi rehabilitációja ellen

Erdélyi József korábban említett, 1949-es, idő előtti szabadon bocsátása, valamint *Visszatérés* című kötetének (1954) megjelentetésével beteljesedett rehabilitációja irodalmi körökben nem aratott egyöntetű tetszést. 1954. február 10-én, még a verseskötet kiadását megelőzően jelentek meg Erdélyi versei az *Irodalmi Ujság*ban.[39] A megjelenés tényén túl a későbbi kötet itt közölt, címadó verse is

35 Jegyzőkönyv a főtárgyalásról, 1938. 05. 10. Uott, 50.

36 Bírósági végzés, 1938. 05. 10. Uott, 4–5.

37 „Békésen intéződött el Erdélyi József költő és két hírlapíró rágalmazási pere". *Magyar Országos Tudósító*, 5. törvényszéki kiadás, 1938. 05. 10.

38 „Erdélyi József sajtórágalmazási ügye a Társadalmunk ellen". *Magyar Országos Tudósító*, 6. törvényszéki kiadás, 1938. 04. 25. Szombati ügyének aktája sem található a BFL gyűjteményében, a törvényszéki tudósításból azonban kiderül, hogy a másodfokú bíróság megsemmisítette az elsőfokú ítéletet, és a bizonyítási eljárás iránti kérelemnek helyt adva új eljárásra utasította az elsőfokú törvényszéket. Az ügy végkimenetele ismeretlen. *Magyar Országos Tudósító*, 4. törvényszéki kiadás, 1939. 02. 11.

39 „Erdélyi József négy verse". *Irodalmi Ujság* (1954)/4, 5. Kisvártatva a *Csillag* című lap is közölte verseit – bármiféle bevezető nélkül –, azonban a *Visszatérés* nem volt köztük. *Csillag* (1954)/3, 373–378.

joggal kelthetett visszatetszést. Erdélyi bűnbánó sorai nyilas pályafutása tükrében legalábbis őszintétlennek hatnak: „Megtagadom magamban azt az embert, / ki különbséget tett nép s nép között, / ki olykoron, bár szóval, betűvel csak, / bárkit is sértett, csúfolt, üldözött."[40] Nota bene, e sorokból – ahogy az egész versből is – kiolvasható saját felelősségének kisebbítése. Ezt a célt szolgálja a „bár szóval, betűvel csak" megszorítás, valamint az „olykoron" időhatározó szó is. Erdélyi ugyanis nemcsak „olykoron" volt a múltban antiszemita, mi több, ilyetén meggyőződésének – az állambiztonsági dokumentumok tanúsága szerint – később is hangot adott, igaz, már óvatosabban, csak szűk körben tette ezt.[41]

A fiatalon elhunyt irodalmár, Simon Tamás (1935–1956) és felesége, a szintén költő Kemenes Inez felháborodva szembesült Erdélyi hivatalos bűnbocsánatának első jeleivel. Már ekkor biztosak lehettek benne, hogy a versek megjelenése csak Erdélyi rehabilitálásának kezdete, a *Visszatérést* és további három, szempontunkból érdektelen verset közlő *Irodalmi Ujság* –névvel nem jegyzett – bevezetője ugyanis – Erdélyi nagyszerűségének ecsetelését követően – így fogalmaz:

[...] A harmincas évek végén és a negyvenes években Erdélyi a fasiszta ideológia befolyása alá került és írásaiban azt segítette. Erdélyi József felismerte múltbeli eltévelyedettségét. Új versei azt tükrözik, hogy teljes odaadással részt akar venni a népi demokrácia, az új Magyarország építő munkájában.[42]

Kemenes a következőképpen emlékszik vissza a tiltakozásuknak hangot adó vers megírásának körülményeire:

Édesanyám garzonlakásában voltunk, valószínűleg vacsorára. Akkoriban jelent meg Erdélyi visszatérő, „bűnbánó" verse. Tamást az háborította föl, hogy ez az

40 A kötetbeli változat több helyen, így itt is eltér: „Megtagadom magamban azt a költőt, / ki különbséget tett nép s nép között, / ki vak dühében tévelyegve, olykor / ártatlanokat sértett, üldözött." Erdélyi, *Visszatérés*, 5–6.

41 Standeisky, *Bűnbocsánat*, 349–350.; Szőnyei Tamás: *Titkos írás. Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet 1956–1990.* I. kötet. Budapest: Noran Könyvesház, 2012, 445–451.

42 *Irodalmi Ujság* (1954)/4, 5.

uszító megint publikáló költő lehet. Azt mondta, hogy Erdélyi kiállt a körútra zsidózni. „Nézzétek, zsidó kurva, gyerek van a hasában. Ha felnő, az is a ti véreteket szívja! Rúgjátok ki belőle!" Hogy ezt Tomi maga látta, hallotta, vagy neki is mesélték, nem tudom. De erre szó szerint emlékszem. Tenni akartunk valamit. Kimentünk a konyhába, ahol egyetlen szék volt. Én az ölében ültem. Együtt írtuk (vagy csak azért írtuk alá, mint Simon házaspár, hogy együtt vállaljuk a felelősséget?), de nem tudnám különválasztani, mi volt az én hozzájárulásom. Ahogy most elolvasom, minden sora Simon Tamásra vall. [...] A kész verset másnap legépeltem, és Tomi bevitte a pártbizottságra. Hogy ott mi történt, nem tudom. Azt elmesélte, hogy lázítással vádolták. „Ha lázítani akarnék, az utcán osztogatnám" felelte nekik. „De én idehoztam." A versnek nem lett következménye. Se jó, se rossz.[43]

A vers pedig a következő:

Bűnbánó zsoltár, avagy
Josephus Transylvánius megtérése

A porban csúszom, népi öltözékem
megszaggatván, hogy szinte meztelen,
a nyilaskeresztútról mély sóhajjal
most másik útra tér szegény fejem.

Csúf emberek szemecském megzavarták,
már azt sem tudom, mi vörös, mi zöld.
De visszatérek oda, honnan jöttem,
hozzád, vérrögös, édes anyaföld.

Már nem emlékszem, hol van Tiszaeszlár,
S már elfeledtem Szálasi nevét.
Ó feledjétek ti is hogy ki voltam!
Ha kell, megbánom, – vagy ez nem elég?

43 Kemenes Inez e-mailje jelen cikk szerzőjének, 2016. 01. 02.

Én csak az illó szót fogtam marokra,
mely pilleszárnyú, lágy, színes csoda...
... S ha vérfürdőket rendeztek miatta,
tehettem róla én? Nem! Nem! Soha!

S leszokhatok e szelíd játékról is,
s ígérem, még szókkal sem gyilkolok,
s magyar testvér-keblemre zárom eztán
a rongy oláhot és büdös zsidót.

Igaz, szavaim sok anyát megöltek,
– de szegény jó anyámat szeretem
Igaz – ezreket gázkamrába küldtek,
– de hamvaikkal hintem most fejem.

Eltévedt báránykája a nagy nyájnak
– elvégre még én is tévedhetek –
lágyan bégetve tér hozzátok *vissza*.
(Csak tudnám, mikor voltam *köztetek*.)

Új, népi költők, társaim e korban,
fogadjátok a megtérő dalát,
s bár életeket nem adhatok vissza
átnyújtok ím egy csokor ibolyát.[44]

44 A vers gépiratát Kemenes Inez bocsátotta rendelkezésemre, ahogyan ő járult hozzá a közléshez is; szíves segítségét ezúton is köszönöm. A szöveget az írógépről hiányzó hosszú magánhangzók pótlásával közlöm; a két szó kurziválása a gépiraton eredetileg szaggatott aláhúzással van jelezve. A második versszakot Kemenes ma már múlt idejűre javítva közölné: „Már azt sem tudtam, mi vörös, mi zöld". Kemenes Inez e-mailje jelen cikk szerzőjének, 2016. 11. 09.

A vers több szempontból is példátlan alkotás. Szókimondása, szatirikus hangvétele, az Erdélyire vonatkozó hivatalos állásponttal való szembeszegülés, a vérvádas vers és történelmi következményeinek összekapcsolása – a felelősség megállapítása – és a holokauszt (illetve ekkoriban: vészkorszak) nyílt tematizálása miatt egyaránt. A vers beszélője egyes szám első személyben maga Erdélyi, szatirikus, az ókori zsidó történetíró, Josephus Flavius nevére emlékeztető névváltozattal: Josephus Transylvánius.

A vallásos utalásokat gyakran – például a Solymosi Eszter–Jézus párhuzamot – használó Erdélyit figurázza ki a zsoltár műfajmegjelölés, valamint a – *Visszatérés*ben is szereplő – keresztút és a nyilaskereszt szavak egyesítése, a „nyilaskeresztút". Utóbbi természetesen a költő nyilas múltjára utal, ahogy a zöld szín (vö. zöldingesek) és Szálasi neve is. Ahogy a vers a fiktív Erdélyi anyjára hivatkozik, az egyértelműen a *Solymosi Eszter vére* hasonló megoldására utal. A vérfürdők, a gázkamra és a hamvak említése az ötvenes évek irodalmi kontextusában példa nélküli nyíltsággal idézi fel a holokausztot, mi több, Erdélyi kapcsán felveti a személyes felelősség – hivatalosságok által kerülni, sőt feledtetni kívánt – kérdését is. Kitűnő megoldás, ahogy a vers a mintegy véletlenül, megszokásból kicsúszó „vérrögös anyaföld", „rongy oláh" és „büdös zsidó" kifejezésekkel, illetve a felelősség elhárítására használt, irredenta „Nem! Nem! Soha!" jelszóval leleplezi a színlelt bűnbánatot. Az utolsó versszak Erdélyi bűnbánó versét idézi fel: „Új, népi költők, társaim e korban, / fogadjátok a megtérő dalát, / mint szívéből szakajtott hóvirágot, / szívéből tépett késő ibolyát."[45] Kis módosítással Simonék változatában Erdélyi már az elvesztett életek fölött sajnálkozik, őszinteségét jellemzi viszont, hogy a bocsánatkérésképpen átnyújtott csokor ibolya Kemenes visszaemlékezése szerint a kor szlengjében a ló nemi szervére utalt.[46]

A versnek annak idején csak korlátozott nyilvánossága volt: a házaspár barátai olvasták, illetve járt az országos pártbizottságban, valamint terjesztették az Írószövetség tagjai között is.[47] Feledésbe is merült volna, ha a vers egyik olvasója, a Simon házaspár barátja, Ferenczi László irodalomtörténész nem említi meg Simon Tamásról szóló 1994-es tanulmányában, majd ennek 2003-as, átdolgozott változatában. A vers – amely a holokauszt irodalmi emlékezettörténetének fontos, korai darabja, emellett pedig a tiszaeszlári vérvád kultúrtörténetének is izgalmas epizódja – nemcsak, hogy kitűnő, szatirikus alkotás, de a maga idejében bátor erkölcsi kiállást is jelentett a hatalom etikátlan reálpolitikai megfontolásaival szemben.

45 *Irodalmi Ujság* (1954)/4, 5.; Erdélyi, *Fegyvertelen*, 6.

46 Kemenes Inez e-mailje jelen cikk szerzőjének, 2016. 01. 02.

Erdélyi reneszánsza (Egészséges Fejbőr: *Hiába sírsz*)

Ahogyan Erdélyi a népdalokra épített, úgy az ő versét több, mint fél évszázaddal később egy szélsőséges nézeteket valló rock együttes elevenítette fel. Az Egészséges Fejbőr 1998-as, *Csodaszarvas* című albumán két szám is található, amely a tiszaeszlári vérvádhoz kötődik.[48] A *Hiába sírsz* alapja Erdélyi József verse, a dalszöveg feltehetően 1992–93 körül keletkezett, száztíz év elteltére utal ugyanis a szöveg: „Múlik az idő, fakul a kép, száztíz év kínjai között, / Mit nyakunkba zúdít a nép, a szegény, az üldözött."

Maga a dalszöveg jóval rövidebb, mint a költemény: négy, négysoros versszakból áll, lényegében Erdélyi verséből kiragadott kifejezések, sortöredékek újrarendezése, kiegészítve új elemekkel (kurzívval a *Solymosi Eszter vé*ré*ből* származó részek):

Múlik az idő, fakul a kép, alvadna már a *vérpatak*,
köd lepné, mit tettek egykor vérengző *gyilkos vadak*.
Nótás ajkú kis magyar lány, emléke ködbe veszne már,
hogyha ők nem üvöltenék: merre van Tiszaeszlár.

47 Központi (országos) pártbizottság: Kemenes Inez e-mailje jelen cikk szerzőjének, 2016. 01. 07. Az Írószövetséghez lásd Ferenczi László: „Simon Tamásról". In: Kabdebó Lóránt–Schmidt Erzsébet (szerk.): *Holocaust a művészetekben / The Holocaust in the Arts.* Pécs: Janus Pannonius, 1994, 117–121., különösen: 119.; Ferenczi László: „Bevezető". In: Simon Tamás: *A zsidó Don Juan. Drámai költemény. Válogatott versek.* Budapest: Ex Libris, 2003, 7–19., különösen: 9.

48 Egészséges Fejbőr: *Csodaszarvas.* Budapest: szerzői kiadás, 1998.

Múlik az idő, fakul a kép, száztíz év kínjai között,
mit nyakunkba zúdít a nép, a szegény, az *üldözött.*
Mégsem nyughat a választott nép, nyomja a lelkét a *régi vád:*
úgy ölték meg Solymosi Esztert, mint *pihés,* kicsi *libát.*

Ítélt a bíró, ejtve a vád, a sírhant többé nem beszél,
vétek már a könny, a szó is, csendesen *folyik a vér.*
Égre kiált az ártatlan vér, oly *tenger* sok, mi végre folyt?
Kiömlött és *virult belőle idegen, élősdi bolt.*

Solymosi Eszter, hiába sírsz, cserben hagyott a nagyvilág,
mint ahogy, pusztuló néped, s láncra vert árva hazád.
Solymosi Eszter, hiába sírsz, cserben hagyott a nagyvilág,
mint ahogy pusztuló néped, s láncra vert árva hazád.

Nemcsak rövidül a szöveg, egyszerűsödik is. A Solymosi Eszterrel való azonosulást – amely a népdalokban és Erdélyinél is fontos motívum – a direkt megszólítás teszi hangsúlyossá („Solymosi Eszter, hiába sírsz..."), amely már a címben is megjelenik. A korábban említett gazdasági sztereotípia is maradandónak bizonyult: az Erdélyinél szereplő „virult belőle / idegen trón, élősdi bolt"-ból az Egészséges Fejbőrnél megint csak egyszerűsítve „idegen, élősdi bolt" lett.

Jellemző a közvetlenül rendszerváltást követő évekre, hogy a szöveg egyébként nyilvánvaló antiszemitizmusa csak kódolt formában jelentkezik. Erdélyinek annak idején a vérvád óvatos megfogalmazása ellenére sem okozott gondot a „zsidó" főnév használata, az Egészséges Fejbőrnél azonban a közérthető „Tiszaeszlár" és „Solymosi Eszter" hívószavak és a többes szám harmadik személyű igék mellett („mit tettek", „ölték meg") a legdirektebb megnevezés a „választott nép" és a „vérengző gyilkos vadak". A dalszöveg hangneme mindazonáltal a kódolt fogalmazásmód ellenére is meglehetősen agresszív: „Hogyha ők nem *üvöltenék:* merre van Tiszaeszlár." [Kiemelés tőlem – V. D.]

A *Csodaszarvas* című album további két dalszövege szintén antiszemita irányultságú, a korra jellemzően azonban ezek is csak kódoltan antiszemita tartalmú

kifejezéseket tartalmaznak. A borítón szemérmesen csak *Dr. M...* címmel jelzett szám a fogorvos (!) Mengelét dicséri: „Hidd el, ő a legjobb fej ebben a szakmában, / sőt még engedményt is kapsz, ha pisze orrod van." Az Új lángot visz a szél már egyértelműbben fogalmaz, bár szintén kerüli a „zsidó" szó használatát: „Űzzük ki innen kufárok hadát, / kaftánon száradjon vér!", mindazonáltal a kaftán kifejezés használatát szintén inspirálhatta Erdélyi: „Ítélt a bíró: elmehetnek / a reszkető kaftánosok".

Antiszemita és cigányellenes toposzok összekapcsolódása (Egészséges Fejbőr: *Emlékezz!*)

A *Csodaszarvas* című albumon szereplő másik, Tiszaeszlárt érintő szám betekintést nyújt a szélsőjobboldali mitológiába, egyben rámutat a dalok mozgósító erejére is. Az *Emlékezz!* című dal esetében Tiszaeszlár csak a refrénben szerepel: „Pusztul jó világunk, a bűn embert ölet, / Sír Solymosi Eszter, gyilkol a gyűlölet." A szöveg többi része egy újabb keletű cigányellenes toposzt beszél el: a rasszista narratíva szerint egy ártatlan magyar fiút gyilkoltak meg cigányok. Az 1993-as eset természetesen nem egészen így zajlott: valójában fatális kimenetű önvédelemről volt szó, ahol a konfliktust a skinhead „áldozat" kezdeményezte.[49]

A tiszaeszlári és a kecskeméti eset szélsőjobboldali narratívája rendkívül hasonló elemekből építkezik: mindkettő kiindulópontja egy-egy, előítéleteknek megfelelően értelmezett ügy, jelen van az ártatlan áldozat, az értelmi kiterjesztéssel társadalmi csoportként jellemzett bűnös, valamint megfigyelhető a vér központi szerepe. Jellemző a két eset országos, illetve történelmi dimenzióba emelése, a dramatizálást szolgálja a már népdalokban is szereplő újszövetségi párhuzam: míg Mária egy népdalban Solymosi Eszter anyjának, a dalszövegben a halott fiú anyjának a megfelelője: „Mint egykor a Szent Szűz fakereszt tövében, / Úgy tartja holt fiát könnyek közt ölében."[50] Tiszaeszlár és Kecskemét analóg rasszista narratívája és a szélsőjobboldali gondolkodásmódban összekapcsolódó

49 Rajnai Attila: „A harag szabad napja". *Élet és Irodalom* (2007)/36, 7.

50 MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Archívuma. 2132-23/0, AP 3025/c.

zsidó- és cigányellenesség teszi érthetővé Solymosi Eszter megjelenését a nem vérvádról szóló dal refrénjében.

1994-ben a tiszaeszlári temetőben – az önkormányzat asszisztálásával – Solymosi Eszternek jelképes sírt állítottak „Az én drága kislányom, Solymosi Eszter emlékére" felirattal.[51] A valójában emlékműként funkcionáló sírnál rendszeresen koszorúznak szélsőjobboldali szervezetek.[52] A tiszaeszlári rituálék megfelelőjét Kecskeméten is fellelhetjük: Rajnai Attila 2007-es riportja szerint a kecskeméti szélsőjobboldali demonstráció résztvevői „az egykori tragédia balladaként megzenésített változatára átvonultak Kiss Norbert halálának helyszínére."[53] A rock számok politikai eseményeken való felhasználása azokat a szélsőjobboldali emlékezetpolitika hatékony eszközévé emeli. Láthatóan ezek a dalok nemcsak koncertek közönsége körében fejtik ki hatásukat, hanem alkalmasak szélsőséges tömegek mozgatására is, az érzelmekre intenzíven ható zenei műfaj befogadó csoportra gyakorolt hatása ennek megfelelően erőteljes lehet.[54]

Kortárs, szélsőjobboldali Tiszaeszlár-interpretációk

A *Csodaszarvas* lemezhez tartozó füzet szerint mind a *Hiába sírsz,* mind az *Emlékezz!* szövegét Domokos Endre János írta. Ő később a Vér és Becsület nevű, neonáci szervezet egyik vezetője lett, amely 2002-es, hivatalos megalakulásától 2005-ös, bíróság általi feloszlatásáig működött ezen a néven.[55] Utódszervezete, a hungarista Pax Hungarica Mozgalom ma is létezik, Domokos vezetésével. A Pax Hungarica rendszeres résztvevője a tiszaeszlári megemlékezéseknek, maga Domokos a 2013. április 6-án tartott, szélsőjobboldali gyűlésen a téma iránti változatlan érdeklődéséről tett tanúbizonyságot, amikor sajátos, antiszemita narratívába helyezve tárgyalta Krúdy Gyula regényét, *A tiszaeszlári Solymosi Esztert* és Erdély Miklós *Verzió* című filmjét (1979–81).[56]

A tiszaeszlári vérvád mai szélsőjobboldalon megfigyelhető népszerűségéhez hozzájárultak Erdélyi és Bary műveinek új kiadásai is. Püski már 1995-ben kiadta Erdélyi összegyűjtött verseit, míg a Gede Testvérek 2001-ben jelentette meg a költő visszaemlékezéseinek reprintjét.[57] Ma már számos szélsőjobboldali honlapon olvasható a *Solymosi Eszter vérének* kötetbeli szövegváltozata, de megtalálható a *Virradat*beli közlés beszkennelt változata is.[58]

Erdélyi visszaemlékezése nyomán kereste elő ifj. Tompó László – szélsőjobboldali rendezvények kedvelt előadója – Ortutay Gyula gyűjtését. Ezeket a népdalokat éppen a korábban említett, 2013-as tiszaeszlári gyűlésen tárgyalta sajátos, antiszemita narratívában: interpretációja szerint a vérvádról szóló népdalok léte magának a vérvádnak szolgál bizonyítékául.[59]

51 Fénykép a sírkőről: Borbély Tünde: „Történelmi esemény – közösségi emlékezet: a tiszaeszlári Solymosi Eszter népmondahőssé válása". *Néprajzi Látóhatár* (2005)/3–4, 149. A tanulmány hangzatos megfogalmazású címe ellenére elenyésző mértékben tartalmaz új eredményeket (ilyenek a Tiszaeszláron készített interjúk), jelöletlen átvételeket (így például Eötvös Károly *A nagy per* című regényéből) viszont annál inkább.

52 Dési János: „Vérvádtörténet a MIÉP-től. Solymosi Eszter sírjánál elevenítették fel a régi vádakat Csurkáék". In: Dési János, Gerő András, Szeszlér Tibor, Varga László (szerk.): *Antiszemita közbeszéd Magyarországon 2002–2003-ban. Jelentés és dokumentáció,* Budapest: B'nai B'rith, 2004, 123–34. A sírt „a Magyar Nemzeti Arcvonal nevű hungarista-nemzetiszocialista szervezet évente megkoszorúzza." Komoróczy Géza: *A zsidók története Magyarországon.* II. kötet. Pozsony: Kalligram, 2012, 249–50. Dési tanulmányának bővített, angol nyelvű változata: Dési János: „An Old-New Story: The continued existence of the Tiszaeszlár blood libel". In: Guesnet–Jones, *Antisemitism in an Era of Transition,* 51–68.

53 Jellemző módon a felszólalók egyike az alkalmat arra használta fel, hogy egy másik ügyet kiáltson ki „rituális zsidó gyilkosság"-nak. Rajnai, *A harag szabad napja,* 7.

54 A feltételezhető közönségről és a koncertek hangulatáról hiteles képet nyújt Kriza Bori egy hasonló irányultságú együttesről, a *Romantikus Erőszak*ról forgatott dokumentumfilmje, a *Dübörög a nemzeti rock.* Metaforum Film, 2007.

55 Lásd ehhez az Athena Intézet oldalát: http://www.athenaintezet.hu/gyuloletcsoportok/ (utolsó letöltés: 2016. 01. 15.).

56 http://www.youtube.com/watch?v=J-PHQIol2yM (utolsó letöltés: 2016. 01. 15.).

57 Erdélyi József: *Fehér torony. Összegyűjtött versek I–II.* Budapest: Püski, 1995; Erdélyi József: Önéletrajzi írások *(A harmadik fiú; Fegyvertelen).* Budapest: Gede Testvérek, 2001.

58 Lásd például: Ifj. Tompó László: „Vérvád? Íme az igazság róla!". *Hunhír.info* 2014. 03. 05. http://hunhir.info/index.php?pid=hirek&id=73190 (utolsó letöltés: 2016. 01. 15.); „Erdélyi József zsidók általi meghurcolása Solymosi Eszter vére című költeménye miatt". *Kuruc.info* 2013. 07. 24. https://kuruc.info/r/6/115441/ (utolsó letöltés: 2016. 01. 15.).

59 A nagy igyekezetben az előadó a korábban említett, zsidó orvost előítélet nélkül szerepeltető, nem Tiszaeszlárról szóló népdalt is bevonta érvelésébe. Ifj. Tompó László: „Solymosi Eszterre emlékeztek Tiszaeszláron Tompó testvérrel". *Hunhír.info* 2013. 04. 07. http://hunhir.info/index.php?pid=hirek&id=63534 (utolsó letöltés: 2016. 01. 15.).

Konklúzió

Amint láttuk, a népdalokból kiinduló Erdélyi és az ő versére építő Egészséges Fejbőr is számos szállal kapcsolódik az egykori és mai magyar szélsőjobboldalhoz. Ennek megfelelően a *Solymosi Eszter vére* és az idézett rock számok elsődleges kontextusa nem az irodalom- illetve zenetörténet, hanem a politikai antiszemitizmus és az ennek közegét adó szélsőjobboldali szubkultúrák. Amint láttuk, ezek a szubkultúrák összefüggenek, a különböző társadalmi rétegekhez tartozó vérvád-értelmezések egymásra épülnek, a mai szereplők építenek szellemi elődeik „eredményeire". A tiszaeszlári vérvád fogadtatás-történetének folyamata hű tükrét nyújtja az egyes korszakoknak, így az Egészséges Fejbőr kódolt antiszemitizmusa – különösen az inspirációt nyújtó Erdélyi-verssel összevetve – a rendszerváltást közvetlenül követő évek mértéktartóbb fogalmazású zsidóellenességének bizonyítéka.

A zenei feldolgozások különlegesek annyiban, hogy a vérvádhoz kötődő tartalmat nem a dallamok hordozzák, a népdalok és rock számok esetében is a szöveg utal Tiszaeszlárra. A zene, mint kommunikációs csatorna azonban megkönnyíti e művek terjedését, ismételt, közösségben történő előadhatóságuk megkönnyíti fennmaradásukat. A rock együttes feldolgozásainak hatékonyságát – egyben társadalmi veszélyességét – a politikailag aktív, szélsőséges befogadói csoportok adják, amelyek mobilizálásához láthatóan hatékony eszközt nyújtanak az elemzett dalok.[60]

Mind Erdélyi verse, mind a rock számok esetében érdemes szem előtt tartani a politikai meghatározottságú szubkultúrák gazdasági vetületét. Erdélyi visszaemlékezéséből kitűnik a vers megírásának és megjelentetésének gazdasági motivációja: a költő meggyőződéses zsidóellenessége megélhetési antiszemitizmussal párosult.[61] Az Egészséges Fejbőr társadalmi kontextusát hasonlóképpen a szélsőséges politikai szervezetek és a hozzájuk csatlakozó, öndefiníciójuk szerint „nemzeti rock"[62] együttesek közönsége adják. Feltehetően – különösen a szélsőjobboldal ereklyekultuszának ismeretében – nem elhanyagolható az ezekhez a zenékhez kapcsolódó gazdasági szektor – koncertek, illetve felvételek, emléktárgyak értékesítése – sem.

Erdélyi verse és a rá épülő rockszámok – Tiszaeszlár antiszemita recepciótörténetének további elemeivel együtt – magyarázatot adnak arra, hogyan maradhatott fenn és hogyan válhatott a vérvád a mai magyar szélsőjobboldal mitológiájának kulcselemévé. Erdélyi Józsefhez és az Egészséges Fejbőrhöz hasonlóan sokan és eredményesen munkálkodtak a vérvád fenntartásán, amely ennek a munkának az eredményeképpen a rendszerváltás után újra az antiszemita emlékezetpolitika része lett.

60 Jóval szélesebb szövegkorpuszra és terepmunkára épülő elemzésében hasonló következtetésre jut: Feischmidt Margit–Pulay Gergő: „Élmény és ideológia a nacionalista popkultúrában". In: Feischmidt Margit (szerk.): *Nemzet a mindennapokban. Az újnacionalizmus populáris kultúrája.* Budapest: L'Harmattan–MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont, 2014, 249–289.

61 Erdélyi, *Fegyvertelen*, 192–198.

62 Kriza Bori filmjéhez lásd az 52. lábjegyzetet.

HAMMER FERENC

A dalok ugyanazok maradnak

A retro kultúrpolitikai szerkezetei a magyar popzenében[1]

A keleti blokkban a hidegháború során létrejött popzene elemzői többnyire az olyan zenészekkel, illetve munkákkal foglalkoztak, amelyek valamilyen módon átlépték a pártvezetés szabta kultúrpolitikai vagy a szó szerint vett politikai határokat. Eltekintve a társadalomkutatók feltételezhető személyes ízlésétől, elég világos oka lehet e témaválasztásnak, hiszen az emberi társulások természete normáik működése mentén ismerhető meg igazán, legyen az a társulás egy tizenéves szerelmespár vagy a Szovjet Szocialista Köztársaságok Szövetsége, a normák természete pedig akkor látszik a legjobban, ha megsértik azokat. Az 1989 körüli időszakban jó néhány monográfia, tanulmánykötet és folyóiratcikk foglalkozott orosz rockerekkel, lengyel punkokkal, magyar alter-szcénákkal és egyéb olyan zenei vállalkozásokkal Szlovénia és Szibéria között, amelyek értelmezhetők voltak valamiféle nonkonformizmusként vagy ellenállásként.[2] Jóllehet e szerzők mintaszerűen igyekeztek távol tartani magukat ezen ellenkulturális kezdeményezések romantikus dicsőítésétől, ám ettől még e tanulmányok figyelme ér-

1 A tanulmány egy a magyar populáris zenéről szóló angol nyelvű tanulmánykötet egyik fejezetének magyar nyelvre fordított és részben átdolgozott változata. Hammer Ferenc: „The Songs Remain the Same: Structures of Cultural Politics of Retro in Hungarian Popular Music". In: Barna Emília–Tófalvy Tamás (szerk.): *Made in Hungary: Studies in Popular Music.* New York–London: Routledge, 2017, 61–68.

2 John Bushnell: *Moscow Graffiti. Language and Subculture.* Boston: Unwin Hyman, 1990; Artemy Troitsky: *Back in the USSR: The True Story of Rock in Russia.* London: Omnibus Press, 1987; Timothy W. Ryback: *Rock Around the Bloc.* Oxford–New York: Oxford University Press, 1990; Sabrina Petra Ramet (szerk.): *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia.* Boulder–San Francisco–Oxford: Westview Press, 1994.

telmezhető e gyakran cenzúrázott, betiltott vagy elszigetelt kezdeményezések utólagos elismeréseként. Mindemellett megfigyelhető még egy különös jelenség. Ha valaki össze is adja a Szemere Anna *Up From the Underground – The Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary*[3] című könyvében szereplő húsz együttes tíz legnépszerűbb Youtube-videójának nézettségi számait, ez a szám akkor sem érné el a korszak neves diszkóegyüttese, a Neoton legnépszerűbb dalának, a *Holnap hajnalig*nak a nézettségét, ami 2016 októberében már 4,5 millió fölött járt. E fejezetben a popzenei tanulmányok és a médiakutatás területéről kölcsönzött módszerekkel felvázolok néhány magyarázatot egy különös ismétlődés jelenségével kapcsolatban. Tézisem szerint a 1970–80-es évek kultúrpolitikái sajátos módon egy kettős meghatározottság révén újratermelik magukat webkettes és webhármas környezetekben, ahol is az egyik magyarázó faktor e politikák konkrét hatása zenészek szakmai és üzleti karrierjére, míg a másik mechanizmus a szocializmus korszakában az audió- és videófelvételi technikák minősége által meghatározott könyörtelen emlékezetpolitika.

Popzene-csinálás a szocializmusban – Hozzáférés és materialitások

Az elektronikus kommunikáció segítségével történő közvetlen és azonnali hozzáférés a szélesebb közönséghez állami monopóliumnak számított, vagy legalábbis alapos figyelemben részesült a modern kori Európa legnagyobb részén egészen az 1980-as évekig. Ilyen módon a zord beléptetési procedurák a Magyar Televízió épületébe vagy a Magyar Rádió állami monopóliuma Európa egyik felén sem számított rendkívülinek a korszakban. A kisebb nyilvánosságokhoz, illetve közönségekhez való olyan hozzáférés, mint egy mikrofonba beszélés vagy éneklés egy zenés helyen, szintén szabályozandó kérdés volt a szocializmus kultúrpolitikája számára. Az Országos Rendező Irodát (ORI) 1958-ban alapították a célból, hogy szabályozza és felügyelje a szórakoztatózenei szcénát: az előadók és együttesek ORI-vizsgát téve juthattak színpadi lehetőséghez. Az ORI alapító dokumentuma egyértelműen fogalmaz szándékairól a spontánabb természetű

3 Szemere Anna: *Up from the Underground: The Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary.* University Park: The Pennsylvania State University Press, 2001.

populáris zenét illetően: „Száműzzük hangversenydobogóinkról a hevenyészett összeállításban, meghangszerelt anyag nélkül dolgozó, zajos hatásokra törekvő zenekarokat. Nem adunk pódiumot a vendéglátóipari előadó-stílusban tevékenykedő énekeseknek."[4]

Az engedélyezési folyamat kiterjedt a művész által játszani kívánt saját vagy kölcsönzött szerzeményekre, de éppúgy a színpadi megjelenésre, beleértve a hajviseletet is. Egy élő produkcióban mindezeket be kellett mutatni az ORI tisztségviselői előtt. Az ORI fontos szerepet játszott a populáris zenei életben a nyolcvanasas évek elejéig. Ekkoriban mintegy 2500 zenésznek volt ORI-engedélye. A nyolcvanas évek elejétől kezdve azonban az ORI fokozatosan vesztett fontosságából, miután alternatív koncertszervezési kezdeményezések bukkantak fel, melyek nem vették figyelembe az állami szabályozást.[5] Míg az ORI általában szabályozta a szórakoztatózenei szakmához való hozzáférés feltételeit, azaz hogy kik játszhatnak a legjobban fizető koncerthelyeken, ennek ikerintézménye, a Nemzetközi Koncert Iroda a hazai művészek nemzetközi koncertezését szabályozta és intézte.

Megjegyzendő, hogy az ORI nem csupán közönségszervezőként kötötte össze a közönséget az előadókkal, hanem alkalmanként – mint a művészekkel szerződő intézmény – kivizsgálta és szankcionálta az olyan eseteket, amikor a zenés hely részéről panasz érkezett a zenészek produkciójára vagy viselkedésére. A szocialista kultúrpolitika rendszerében a popzenei iparhoz, a felvételi lehetőségekhez, a médiához való hozzáférés kulcsfontosságú faktor volt a popzenei karrierekben, és ahogy azt K. Horváth Zsolt[6] megmutatja az 1960–70-es évek popzenéjéről írt tanulmányában, maguk a zenészek közötti szociokulturális különbségek is jócskán újratermelődtek abban a folyamatban, melynek során a zenészek engedélyt, lehetőséget kaptak a fellépésre, illetve lemezgyári szerződést kaptak,

4 Csatári Bence: „Koncertszervezés felső fokról". *Múlt-Kor* 2013 ősz. http://mult-kor.hu/20130905_koncertszervezes_felso_fokrol (utolsó letöltés: 2016. 12.12.).

5 Szemere Anna: „Some Institutional Aspects of Pop and Rock in Hungary". *Popular Music* (1983)/3,121–142.

6 K. Horváth Zsolt: „A brit szellem dzsungasága. A magyar populáris zene korai történetéhez". *Korunk* 2013. augusztus, 35–41.

mivel hozzáférésük felett a hanglemezkiadás során zordan őrködött a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat (MHV). Az MHV a magyar popzene menedzselésélésével követni kívánta a nemzetközi trendeket, mely folyamat eredményeként bizonyos liberalizáció jegyei mutatkoztak meg a hetvenes években kiadott lemezek anyagaiban. Akkoriban már olyan apróságok is nagy dolognak tűntek, hogy olyan kinézetű zenészek jelentek meg a lemezek borítóin, akiket hosszú hajuk és farmerjük miatt pár évvel korábban még nem engedtek volna be a korszak vezető popzenei koncerthelyszínére, a Budai Ifjúsági Parkba, nemhogy zenészként, de vendégként sem. Ebből elvileg következhetne, hogy ez a fokozódóan liberalizált kiadói politika idővel befogadhatna olyan marginálisabb szereplőket is a popzenei szcénából, akiket szövegeikben vagy megnyilatkozásaikban megjelenő politikai nézeteik vagy zenei stílusuk tett a margóra. Ám ezzel épp ellentétesen, a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján egy új szcéna bukkant fel, jórészt Budapesten, melynek szereplői 1989-ig nem sok eséllyel küzdöttek azért, hogy bekerüljenek a fentiekben leírt popzenei produkciós struktúrába.

A popzenészek számára karrierjük szempontjából szintén fontos szempont volt az állampárt által ellenőrzött elektronikus médiához való hozzáférés. A hatvanas évek közepétől a hetvenes évek elejéig tartó időszakban a Dayan és Katz[7] fogalmai szerint mediaeseménynek tekinthető popzenei tévés formátumok, a *Ki Mit Tud?* és a *Táncdalfesztivál* a magyar nagyközönség számára két, korábban ismeretlen jelenséget hozott el. Egyrészt megjelent az angolszász popzene, illetve a tévé, a rádió és a képes magazinok révén terjedő, korábban csak a mozi-hírességek körében ismert sztár-rendszer. A változásnak ezt a tendenciáját valamelyest lefékezték a hetvenes évek elején néhány évre, afféle konzervatív lassításként, válaszul a Prágai Tavasz liberalizmusára. Ahogy azt Jávorszky és Sebők dokumentálják,[8] egy oktatási minisztériumi rendelet nyomán, amely a rockzenét „társadalmi és kulturális értékek" híján valónak ítélte, a vezető zenekarok körö-

7 Daniel Dayan–Elihu Katz: *Media Events: The Live Broadcasting of History.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.

8 Jávorszky Béla Szilárd–Sebők János: *A magyarock története I.* Budapest: Népszabadság könyvek, 2005, 165.

ben felbukkanó morgolódás ellenére a popzenét támogató, szükségképpen állami finanszírozású infrastruktúra egy sor intézményét fogták vissza. Évekig nem rendeztek popzenei tévés tehetségkutatót, három országos terjesztésű ifjúsági magazinnak kellett kurtítani vagy felfüggeszteni a popzenei oldalait és a megyei lapok frissen alakuló popzenei rovatait is megszüntették. A lemezipar és az elektronikus média érdeklődése a szórakoztatóbb és könnyedebb műfajok irányába mozdult el, melyek nélkülözték a hatvanas évek második felének kísérletezőbb és kritikaibb hangvételét. Amit hangsúlyozok itt, az az, hogy e zenekarok sikere és karrierjük íve már a hetvenes években is milyen erősen kötődött a korszak médiarendszeréhez az államszocialista Magyarországon. A hivatalos engedélyezési eljárás és a lemezfelvételi lehetőségek mellett a médiához való hozzáférés volt a harmadik szűrő, mely meghatározta a versengő popzenekarok sikerét. Éppen olyan szoros ellenőrzés terjedt ki az elektronikus médiára, mint ami jellemezte az előadóművészi és a popzeneipari szakmák felügyeletét.

Az államszocialista Magyarország kultúrpolitikájának és médiakormányzásának összetett és dinamikus természetét figyelemreméltó média-, illetve társadalomtörténeti irodalom tárgyalja.[9] Függetlenül attól, hogy mennyi apró különbség teszi ijesztően nehézzé a korszakkal, illetve a témával kapcsolatos általánosításokat, két jellemző azért bizton állítható. Egyrészt, függetlenül attól, hogy mennyire specializált szakértői publikációról vagy magasművészeti produkcióról volt szó, a kultúrpolitikai elveket felügyelő állam mindig jelen volt és határozottan beavatkozott, ha úgy vélte, hogy az adott korszak politikai tabuit megsértette az illető tudományos, művészeti vagy másmilyen megnyilatkozás, például kritizálta a pártot, a Szovjetuniót, vagy magasztalta az 1956-os forradalmat. Másodszor pedig, minél nagyobb közönséget ért el az adott médium, a párt annál jobban felügyelte és ellenőrizte azt. Az instant kommunikációt lehetővé tevő földi terjesztésű elektronikus média, a rádió és a televízió esetében ily módon a lehető legnagyobb ellenőrzést gyakorolta a párt. Ezen összefüggésből

9 Révész Sándor: *Aczél és korunk*. Budapest: Sík Kiadó, 1997; Cseh Gergő Bendegúz–Kalmár Melinda–Pór Edit: *Zárt, bizalmas, számozott II.* Budapest: Osiris, 2005; Bajomi-Lázár Péter (szerk.): *Magyar médiatörténet a késő Kádár-kortól az ezredfordulóig.* Budpest: Akadémiai, 2005.

következik, hogy az előadóművészi tevékenységet, a lemezgyári és tévés-rádiós felvételi lehetőségeket és a médiában történő megjelenéseket ellenőrző mechanizmusok a párt kultúrpolitikájának hegemonisztikus eszközeként kontrollálták és irányították a magyarországi popzenét az 1960–1980-as években.

A popzenei ipar főáramának természete jól megmutatható a korszak neves beat, majd később disco pop zenekara, a legnagyobb sikereit a hetvenes és nyolcvanas évek fordulója táján elérő Neoton Família (a külföldi piac számára Newton Family) működésének rövid elemzésével. A zenekar a hatvanas évek közepén alakult, és különféle tagcseréket követve olykor képesek voltak sikeres dalokat készíteni tévés popzenei versenyekre. 1971-ben nagylemezük is megjelent. A zenekarhoz csatlakozott egy háromtagú női vokál a hetvenes évek közepén, hogy aztán így együtt radikális zenei fordulatot vegyenek egy ABBA-szerű diszkópop stílus irányába, mely folyamatot Erdős Péter, az állami lemezkiadó vezető menedzsere irányította, aki mindeközben szoros kapcsolatba került a zenekar egyik énekesnőjével, Csepregi Évával.[10] A vállalat a Neotont világsikerre vezető karrieren próbálta elindítani, és ez az erőfeszítés hozott is olykor slágerlista-eredményeket, fesztiváldíjakat és angol nyelvű lemezszerződéseket Nyugat-Európában, Japánban és Kelet-Európában. Jelen gondolatmenet számára a legfontosabb rögzítendő tény kevésbé az, hogy milyen sikereket ért el a zenekar a magyar poppiacon, hanem inkább az, hogy ez a siker együtt járt jó minőségű televíziós és lemezgyári felvételekkel és erős jelenléttel a kor elektronikus médiájában és szórakoztató magazinjaiban.

A végeken

Egyre határozottabban egy, a hivatalos popkultúrától független kulturális tér kezdett kialakulni azon előadóművészek tevékenysége révén, akik kényszerből kívül estek a kulturális elnyomás és konszenzus röviden felvázolt rendszerén, vagy akik önszántukból döntöttek úgy, hogy nem keresik a hivatalos popzenei kultúrába való belépés lehetőségét, és akiknek sikerült megkapaszkodni a marginális szubkulturális szcénában a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján,

10 Lásd bővebben: Jávorszky–Sebők, *A magyarock története*, 344.

eltekintve egyes, a hivatalossággal, a klubvezetésesel vagy a rendőrséggel való konfliktusoktól. A zömel nagyvárosi környezetből jövő alternatív csoportok és a külvárosi, továbbá vidéki punkzenekarok az általuk programszerűen lenézett hivatalos kultúrának nyilván nem keresték a kegyeit. Ez a pár tucatnyi zenekarból álló független szcéna jellemzően más karriert futott be, mint az öt-tíz-tizenöt évvel korábban kezdő rock- és popegyüttesek. Először is, az újonnan színre lépő alternatív popzenészek között nagyon kevesen voltak hivatásos zenészek: egyesek olykor a szó szoros értelmében a színpadon tanultak meg valamennyire zenélni. Az új alterszcéna felvállalt amatőrizmusa nem csupán a zenei előadások minőségén hallatszott, hanem új szerepeket és ethoszt is hozott a popzenébe. Például míg a hivatalos popszcénába tartózó zenekarok tagjai, ha éppen nem volt koncertszezon, időnként elmentek külföldre vendéglátóipari zenésznek, addig az ilyesmi az alternatív zenészeknél ritkán történt meg. A független, új szcénában a zenekarok, kihasználva a hagyományos intézményrendszer adta lehetőségeket (például élve vállalkozóbb kedvű kultúrházi programszervezők meghívásával), több esetben anélkül hoztak létre komoly rajongótábort, hogy bármilyen hozzáférésük lett volna az államilag felügyelt popzene-produkciós apparátushoz. Az underground szcéna zenekarai a szóbeszéd és a kazettamásolás révén immár el tudták érni a kicsi, de rendkívül odaadó közönségüket anélkül, hogy ehhez szükségük lett volna az állami zeneipari apparátus jóváhagyására. Itt fontos kivételt képez néhány punkzenekar, amelyek tagjai ellen radikális szövegeik miatt indult hatósági eljárás. Ez olykor letöltendő szabadságvesztéssel végződött. Emellett a hatalom popzenével kapcsolatos kendőzetlen szándéka és véleménye igen jól tükröződik a szcénára irányuló titkosszolgálati célok és módszerek természetében. Mindezen faktorok mellett ugyanakkor elmondható, hogy a nyolcvanas évek során gyarapodó underground zenei kultúrát egyre kevesebb részletességgel kívánta a hatalom megfigyelni és szabályozni. A következő idézet ékesszólóan fejezi ki a korszak társadalmi-politikai klímájának természetét. Az idézet hossza talán megbocsátható annak fényében, hogy a demokratikus ellenzék egyik kulcsfontosságú publikációjából, a szamizdatként kiadott *Beszélő* beköszöntőjéből származik 1981-ből, mely időszak amúgy a Neoton Família számára a legfényesebb sikereket hozó korszak volt:

> Azt mondják, Magyarországon nem történik semmi. A nép örül, hogy békén hagyják a politikával; ráérő idejében családi házat épít, baromfit tenyészt, kontárkodik. Az értelmiség bezárkózott a kultúra kertjébe, a politikát maga is a politikusokra hagyja. Az egyházak együttműködnek az állammal. A régi vágású reakciósok és polgári demokraták kihaltak [...] A hatalom néha megmutatja vasöklét, de látva, hogy senki sem rakoncátlankodik, sietve zsebre teszi. Legföljebb egy-egy bőrnadrágosra vagy részeges garázdára sújt le, de a közönség ilyenkor még bíztatja is, üssön minél nagyobbat.[11]

Az underground és a hivatalos popkultúra esetenként összeért egy-egy fesztiválon, egyes zenekarok elindultak a margóról a mainstream felé, azonban egy fontos szempont szerint határozottan elkülönült e két szféra egymástól. Az alternatív zenekaroknak, néhány fontos kivételtől eltekintve, nem voltak jó minőségű audiofelvételeik, és még kevésbé voltak jó videófelvételeik saját munkáikról, és minthogy a házi kazettamásolás volt a rajongók között a zeneterjesztés domináns módja, ezek az analóg felvételek a másolás miatt még rosszabbak lettek a terjesztés során. Ugyanez vonatkozott fokozott érvénnyel a videoklipekre és a videón megörökített koncertfelvételekre. A felvételek minősége és a másolástechnika egyszerű technikai faktornak tűnik a popzenetörténetben, ám a szocializmus popzenéjének emlékezetpolitikai és emlékezet-gazdasági sorsát nagyon fontos módon befolyásolta a rendszerváltás utáni, s különösen a digitális korszakban.

Emlékezetipar a digitális korban Magyarországon

A magyar média-, illetve infokommunikációs piac, lévén része a globális és globalizáló médiakommunikációs rendszernek, nem lehet gyökeresen másmilyen, mint a többi európai országban. Ezt a rendszert a globális infokommunikációs használati módok adaptálása jellemzi, emellett a még mindig jelentős tévézés, a szélessávú elérést biztosító hálózat még mindig növekedő használata, a mobileszközök, illetve mobil platformok széleskörű használata, továbbá mindenféle cselekvés és tartalom konvergenciája a közösségi médiával, különösen a Face-

11 N.N.: „Lapunk elé". *Beszélő* (1981)/1, 11.

bookkal.[12] A nyugat-európai helyzettel való összevetés során megfigyelhetők bizonyos, a médiával kapcsolatos különbségek, melyek érdekes módon befolyásolják Magyarország mediatizált emlékezetpolitikáját.

A magyar médiapiac a legmegengedőbb módon sem szolgál tizenkét milliónál több magyarul beszélő embert a világon, a hirdetési piac számára fontos 18–49 korcsoportba kevesebb, mint ötmilliónyian tartoznak Magyarországon. Ez a viszonylag kis méretű médiahasználói csoport az EU-ban az ötödik legalacsonyabb átlagjövedemhez jut hozzá,[13] és a hirdetési piac így feltáruló jellegéből következően immár talán nem meglepő, hogy a magyar elektronikus médiában alacsony az innováció szintje. Az elektronikus médiapiac vezető cégei kockázatkerülő és kissé alulfinanszírozott kereskedelmi televíziók, melyek életét egyre jobban befolyásolja a hirdetési piac politikailag motivált kormányzati befolyásolása és politikailag nem független, közszolgálatinak nevezett, ám valójában pártirányítás alatt álló állami média (MTVA) működése. A magyar állami média archívumának popzenei anyaga, a felvételek és a korábban felvett műsorok szolgálnak az állami csatornák retro popzenei műsoraihoz, vagy az M3 csatorna működéséhez – ezt a tematikus csatornát kimondottan retrocsatornának hozták létre. Néhány kivételtől eltekintve e programok nélkülözik a végiggonddolt emlékezetpolitikai szempontokat, sok esetben a program mindössze abból áll, hogy az 1960–80-as években sugárzott popzenei produkciókat újra műsorra tűzik. Míg az állami média számára a szocializmusból származó archív anyagokat mint olcsó forrásokat aknázzák ki, a kereskedelmi csatornák, eltekintve kulturális magazinok olykori retrofeltáró anyagaitól, nemigen foglalkoznak innovatív formátumok vagy programok révén a szocializmusban alkotott popkultúra szisztematikus vizsgálatával. A vezető elektronikus médiavállalatok tevékenységét sajátos módon egészíti ki a hazai médiafogyasztók kitüntetett figyelme a közösségi média iránt.

12 N.N.: „A technológiai vívmányok 4-ből 3 embert közelebb hoztak családjukhoz". *Samsung.co* 2014.07.16. http://www.samsung.com/hu/news/local/a-technologiai-vivmanyok-negy bol-harom-embert-kozelebb-hoztak-csaladjukhoz (utolsó letöltés: 2016.11.29.).

13 N.N.: „A magyar és az átlagos uniós bérek alakulása 2014/2015-ben!". *Euvonal* 2014.12.08. http://www.euvonal.hu/a-magyar-es-az-atlagos-unios-berek-alakulasa-20142015-ben/ (utolsó letöltés: 2016.12.12.).

A Samsung imént hivatkozott alapos nemzetközi kutatása[14] az infokommunikáció használatáról kimutatta, hogy a magyarországi fogyasztók számára sokkal fontosabb az ingyenes digitális tartalom, mint ami a nyugat-európai országokban tapasztalható. Ha ezt a tényt összekapcsoljuk a kutatás egy másik fontos megállapításával, miszerint a közösségi média, s különösen a Facebook jó félmillió hazai felhasználóval rendelkezett a kutatás idején, akkor egy figyelemreméltó összefüggés rajzolódik ki, nevezetesen az, hogy az ingyenes videós tartalom, gyakran a közösségi média által megosztott formában, fontos szórakozási forma a hazai internethasználóknak. A popkultúra jól ismert jelensége, hogy a masszív globalizációs folyamatok mellett a nemzeti közönségek sokszor figyelemreméltó odaadással ragaszkodnak a nemzeti nyelvükön vagy nyelveiken előadott popzenéhez, szemben az angol nyelvű globális poppal. Ha ezt a megfigyelést összepárosítjuk a fejezet első felének fő megállapításával, miszerint az 1989 előtti popzene politikai, illetve kultúrpolitikai státusa erősen összefügg e zenék, illetve audiovizuális anyagok felvételeinek technikai szintjével, akkor az a nyers következtetés adódik, hogy azoknak a tartalmaknak, melyeket a domináns kultúrpolitikai kiadói elvek és gyakorlatok negligáltak, a mai, megosztáson alapuló webkettes terjesztés korában a Facebookon és a Youtube-on is sokszor marginalitás és felejtés a sorsuk, nem utolsósorban azért, mert rossz minőségű felvételeken maradtak fenn. Míg sokszor bevallhatóan nincs sok élveznivaló a kazettás magnóval és VHS kamerával felvett, nyolcvanas évekből származó felvételeken – s ehhez itt csak a Spions vagy a Neurotic felvételeit hoznám fel példaként –, addig az egykori kommunista hatalom ellenőrizte média által megjelenített popzenészek még ma is el tudják bűvölni rajongóikat a fiatalkor kedvenc számaival első osztályú hang- és képminőségben, mindenekelőtt a Youtube-on. Lehet úgy érvelni, hogy a kultúrában a marginális státus befektetők híján mindig együtt járt a szegényes technikai minőséggel, ezért az egykor kommerciális sikereket elérő zenék újabb kori médiafogyasztási modalitások révén megvalósuló újabb sikerei, szemben az egykori marginálisabb zenék megmaradó marginalitásával, talán nem tekinthetők sajátos magyarországi jelenségnek. Azonban ha valaki rövid számvetést végez

14 Lásd a 11. lábjegyzetet.

az egykori brit punk Youtube-os jelenlétével, akkor egy másfajta következtetés tűnik érvényesnek. Marginálisnak és a brit mainstream média számára 1976–77-ben egyszerűen nonszensznek tűnt a Sex Pistols botránysorozata. Álljon itt csak néhány intézmény, amely bojkottálta a zenekar számait vagy koncertjeit: A BBC 1 rádió, a WH Smiths üzletek, a Top of the Pops tévéshow, az IBA médiahatóság, a Woolworth-hálózat, a kocsmai zenegépeket finanszírozó söripari egyesülés, az EMI és az A&M Records, a helyi rádióadók és még sokan mások.[15]

Ugyanakkor a tabloid sajtó csámcsogása ezeken a jól megkomponált médiabarát botrányokon biztosította a zenekar hírhedtségét, aztán hírnevét a tágabb közönség számára. A *The Sun* szörnyűlködő cikkei mellett a kultúra ellenkező szegletéből is érkezett figyelem a punk iránt, mégpedig a BBC befolyásos kultúrabrókerétől, John Peel-től, aki már akkor játszott punkzenét rádióműsorában, amikor a BBC vezetői számára még nem is tűnt szükségesnek, hogy megtiltsák az efféle zene szerepeltetését a rádióban. Olyan függetlenebb médiumok is beszámoltak a Sex Pistolsról, mint a Capital Radio (egy darabig), a *Melody Maker* vagy a *NME*. Bár a popzenében domináns kereskedelmi üzleti modell nyilvánvalóan elhallgattat vagy margóra szorít nonkonformista tartalmakkal kísérletező művészeket, kisebb, niche kiadók, vagy épp kísérletezőbb managerek nagyobb label-eknél vagy egyes lelkes szubkultúrák rá tudják irányítani egyes esetekben a tágabb közönség figyelmét a marginálisabb zenekarokra. Az ilyen független aktorok, illetve csatornák számára azonban Magyarországon értelemszerűen jóval kisebb volt a cselekvési tér, mint Nyugaton. A csend kulturális konstrukciója más volt Keleten és más Nyugaton, és úgy tűnik, hogy a régi dolgok technikai megőrzését és reprodukálhatóságát, illetve a rájuk való visszaemlékezés esélyeit alaposan befolyásolják a hidegháborús kultúrpolitikai meghatározottságok.

Konklúzió

Minden kultúrpolitika megvalósít válogatási szempontokat, kategorizációkat és szabályozásokat, és így igaz ez a kultúrát archiváló kultúrpolitikai eszközökre és folyamatokra is. Az állami médiaarchívumok, kereskedelmi rádiós DJ-k, valamint Facebook- és Youtube-használók által megvalósított, röviden áttekintett emlékezetpolitika alaposan befolyásolta a régi popzene mai helyzetét, ismertségét és elismertségét. Megmutattam érdekes párhuzamokat, ismétlődéseket és homológiákat a szocialista kultúrpolitika által felügyelt popzene és e zenék jelenkori archiválási gyakrolatai, illetve az így megvalósított emlékezetpolitika között. Mint mindenhol a kommunista országokban a hidegháború alatt, a rádió és a televízió még a többi médiánál is szigorúbb ellenőrzés alatt állt az állampárt részéről. A Magyar Rádió és a Magyar Televízió által előállított, fokozatosan sokszínűbbé váló tartalom az 1950 és 1980-es évek között minden változás ellenére mindig a párt preferenciáinak megfelelően készült, legyen szó politikai vagy a legkönnyedebb szórakoztató műsorról. Míg a kultúra peremvidékén működő nonkonformista művészek, tabutémák, illetve felforgató szubkultúrák olykor találtak hozzáférést szűk nyilvánosságot biztosító elit-folyóiratokhoz vagy szakmai kiadványokhoz, ez az 1980-as évek közepéig nem nagyon volt lehetséges az elektronikus médiában. A szocialista Magyarország kultúrpolitikai osztályozási elvei különös és fontos jelentőséget kaptak az új évezred magyarországi digitális tartalompiacának formája és szerkezete miatt. Meglepő módon a 2010-es évek médiapiaci állapotai támogatják azt a folyamatot és formulát, miszerint a kommunista kultúrpolitika olykor teljesen reflektálatlanul ismétlődik a mai média szerkesztési elveiben és gyakorlataiban. E folyamatban aktív szerepet játszik a közönség is, mindenekelőtt a közösségi média révén, miközben a szocializmus művészetének, alternatív popkultúrájának elhallgattatott, kiszorított, elnyomott témái, véleményei, esztétikai elvei közül sokan ma is marginális helyzetben vannak, ezúttal egy immár valamelyest szabadabb médiakörnyezetben.

Utóirat

2015. július 30-án a Neoton Família sztárjai szabadtéri koncertet adtak Balatonszárszón. Jelen sorok szerzője egy közeli nyaraló kertjéből hallhatta a zenét, és a szerző családja, illetve jelenlévő barátai egyetértettek abban, hogy – jó kétórás félplayback koncertjével – aznap este a zenekar keményen megdolgozott a gázsiért. Ez utóbbival kapcsolatban kiderült, hogy a koncert ingyenes volt, amit a falu önkormányzata finanszírozott. Ez az eljárás mostanság igen jellemző

15 N.N.: „Sex Pistols Banned". *New Musical Express* 1977. június 25., 52.

falunapok és más hasonló rendezvények esetében, és e rendszer kiváló piacot jelent a retropopot művelő zenekaroknak. A koncert végén, a finálét követően Csepregi Éva megköszönte a közönségnek a hálás fogadtatást, majd valami hasonlót kiáltott: „És most egy nagy tapsot a polgármester úrnak, aki segített abban, hogy ma itt legyünk este veletek!" A tömeg pedig szófogadóan megtapsolta a polgármester urat. Csakúgy, mint a régi szép időkben. A múlt véget ért ugyan, ám úgy tűnik, még mindig kísért.

UTÓSZÓ

STANDEISKY ÉVA

Hatalom és kultúra Magyarországon (1945–1990)

Hanyatlástörténetek

A magyarországi államszocializmus története a szovjet hanyatlástörténet része. Ebbe a több mint négy évtizedig tartó diktatórikus rendszerbe nem illeszthető bele a második világháború befejezését közvetlenül követő demokráciakísérlet néhány éves időszaka, annak ellenére, hogy Magyarország már ekkor szovjet megszállás alatt állt.[1] Amikor 1944–1945-ben az ország szovjet függőségbe került, a Szovjetunió totalitárius rendszere már túl volt az 1930-as évek közepére tehető zenitjén. A szovjet birodalom hanyatlását feltartóztatta a második világháború, sőt a győzelem hatására megállni látszott a bomlás, hogy aztán az 1950-es évek elején látványosan felgyorsuljon, majd a Brezsnyev-érában (a „pangás" hosszú éveiben) kevésbé látványosan folytatódjon. Az 1990-es évek elejére aztán a birodalom végleg kimúlt. Persze csak a Szovjetunió 1945 utáni – múlttá vált – jövőjéből visszatekintve látható a feltartóztathatatlan bomlás.

Magyarország a második világháború után egy olyan birodalom fennhatósága alá került, amelynek politikai arculata, társadalmi mentalitása idegen volt a miénktől. Bár egy rövid demokratikus szakaszt követően az ország néhány év alatt (1947–1949) szovjetizálódott, a hároméves csúcsra járatás (1950–1953) kevés volt ahhoz, hogy a szovjet minta a mélystruktúrákat is áthassa.

1 Az 1947-es békeszerződésig Magyarország nem volt szuverén állam: a győztes hatalmak – a Szovjetunió, az Egyesült Államok és Nagy-Britannia – képviselőiből álló Szövetséges Ellenőrző Bizottság alá tartozott.

A két ország múltjában ugyanakkor voltak rokonítható jellegzetességek (például a nyugati típusú demokratikus hagyományok hiánya, a tekintélyelvűség és a vezérigény, illetve a kapitalizmusellenességgel összefonódó antiszemitizmus), amelyek a magyarországi államszocializmus évtizedeiben többnyire mutánsként éltek tovább, s az akkor meghonosodott alakváltozataik a rendszerváltozással sem tűntek el.

A hatalom és kultúra 1945 és 1990 közötti kapcsolatának bemutatása az államszocializmusnak nevezett hatalmi-ideológiai konstrukció szemléltetésére is alkalmas lehet. A kultúra és a hatalom közötti kapcsolat a magyarországi szovjetrendszer 1947 utáni kiépülésével vált szorossá, majd Sztálin 1953-as halála után a birodalom módosulásaihoz igazodva változott: gyengült, stabilizálódott, majd újra gyengült, anélkül azonban, hogy az alapstruktúra – a szovjet típusú hatalmi berendezkedés és az azt legitimáló, marxizmus-leninizmusnak nevezett ideológia – lényege megváltozott volna. A szatellit országokban 1953 után bekövetkező hanyatlás lényegében csak leképezte a Szovjetunióét: nem a periféria változásai gyorsították fel az államszocializmus bomlási folyamatát, ezek az országok, s köztük Magyarország, „együtt bomlottak" a birodalom központi országával.

Magyarországon (ahogy a többi szovjetizált országban is) a Szovjetuniótól eltérő kulturális hagyományok nehezítették a birodalmi minta átvételét, de fontosabb ennél, hogy ezek a tradíciók az országra erőszakolt „új módi" meggyökerezése ellen hatottak. A szovjet máz már 1953 nyarától, de különösen 1956-ban repedezni kezdett, s az 1960-as évekbeli „újrafestés" már nem tudta megállítani az eróziót.

Másként érzékelték, élték át, lassították vagy gyorsították a szovjet minta átvételét és működtetését azok, akik elfogadták az 1945 utáni néhány év megújult, illetve új utakat kereső kultúráját, sőt megalkotói voltak ennek a kultúrának, s másként azok, akik az 1945–1946-os demokráciakísérletet a szovjet megszállás következményének tartották. Az első csoport is több alcsoportra osztható, hiszen a Nyugat hagyományának őrzői nem ugyanúgy képzelték el a demokrácia sokszínű művészi és szellemi világát, mint a baloldaliak. Ez utóbbiak között is lényegi különbségek voltak a demokratikus szocializmust célul tűző szociáldemokraták és a radikális megoldások felé hajló kommunisták között. S még a kommunisták

sem tekinthetők homogén csoportosulásnak, ami éppen a hatalmi megingások, a diktatúra lazulása idején válik nyilvánvalóvá.

Izgalmas feladat lenne alaposan körbejárni azt, hogy a birodalmi és helyi válságokat követően a hatalomhoz egyre görcsösebben ragaszkodó állampárt taktikai lépéseinek – engedékenységének, bekeményítésének, a kettő együttes alkalmazásának – milyen következményei lettek a gazdaságban, a politikában, a társadalomban és a kultúrában. Elkülöníthető-e minden esetben a magyar sajátosság és a birodalmi hatás? A magyarországi szocializmus történetében talán ez a legkevésbé kutatott téma. Most csupán egyetlen területet veszek szemügyre: a kultúrát. S ezt sem a teljesség igényével teszem, hiszen a kultúra világa igencsak összetett: számos egyéb mellett például az emberek mentalitása, magatartása, viselkedése is beletartozik.

Az államszocializmus kora – az 1949-től 1990-ig tartó időszak – őstörténelem azok számára, akik a rendszerváltozás után eszméltek, eszmélnek. Semmi közük hozzá – látszólag. Minek is gyötörjék magukat a megismerésével? Ha majd megöregszenek, szüleikre, nagyszüleikre emlékezve egyszer talán majd visszatekintenek. Ehhez a jövendőbeli felfedezőmunkához szeretnék most néhány adalékkal szolgálni.

Mi köze a hatalom és a kultúra viszonyának a forradalomhoz?

A 20. század csaknem kétharmada összefüggésbe hozható a forradalmakkal, amennyiben forradalmon a régi rend elsöprésének vágyát, s valami gyökeresen új és jobb világ megteremtési kísérletét értjük, aminek velejárója a művészetek megújulása, az új alkotói formák és módszerek megjelenése.

Felhalmozódó és megoldatlan, illetve megoldhatatlannak tűnő problémák idézték elő az elmúlt évszázadban is a gyökeres és radikális változásokat. Magyarországon három forradalmi – óvatosabban fogalmazva: forradalomszerű – változás befolyásolta hatalom és kultúra viszonyát. Az első kettő az első, illetve a második világháborúhoz, a harmadik az 1968-as prágai tavasz mellett az 1960-as években Amerikából induló, de Európában kiszélesedő életforma-forradalomhoz – generációs lázadáshoz – köthető.

Magyarországon 1945-ben a szovjet megszállástól függetlenül, pontosabban

annak ellenére, kulturális és társadalmi forradalom ment végbe. 1956-ban nem új forradalom kezdődött, hanem a negyvenötben elvetélt, diktatúrába fojtott forradalom éledt fel újra a maga sokszínűségével, ellentmondásosságával. *Negyvenöt* a második világháborút követő demokrácia-időszak metaforája.

Csehszlovákiától eltérően az 1968-as, viszonylag kis hatókörű magyarországi forradalom a saját válságán még magabiztosan túljutó államszocializmuson belül zajlott, de kimutatható benne az amerikai és a nyugat-európai forradalmi hullám hatása is. A fiatal értelmiségiek életforma-forradalma reformradikalizmussal társult. Ekkor már nem *negyvenöt* elvetélt forradalmának újrateremtése volt az elsődleges cél, hanem a létező szocializmus megreformálása, emberarcúvá, élhetőbbé tétele (ez ötvenhatnak is egyik lényegi eleme volt), ami a tömegek esetében – eltérően az értelmiségiek egyes csoportjaitól – már nem kapcsolódott a szocialista jövő illúziójához. Annyiban azonban emlékeztetett *negyvenötre*, hogy ezúttal is a szabadságvágy és a demokráciaigény volt a meghatározó. A kelet-európai reformkésztetések és forradalomvágyak elegyét Timothy Garton Ash angol történész „refolutio"-nak nevezte, s ez a szellemes, bár kissé ködösítő és összemosó fogalom nem csupán 1989-re, hanem *hatvannyolc*ra is vonatkoztatható.[2]

Magyarországon az államszocializmus lassú haldoklással, alig észrevehetően múlt ki az 1980-as évek végén. Alapvetően ezért nem tudom fenntartások nélkül forradalomnak nevezni az 1989–1990-ben bekövetkezett átalakulást. S azért sem volt a rendszerváltozás „igazi" forradalom (melyik forradalom igazi? – kérdezhetnék joggal), mert bár gyökeres változásokra került sor, ami végbement, azt a társadalom zöme nem élte meg, nem élte át, s a korabeli irodalomban, művészetekben sem mutatható ki a markáns fordulat előérzete.

Az említett 20. századi forradalmak magyarországi ősmintája 1848, illetve

2 A fogalom 1988-ban fogant (Timothy Garton Ash: „Reform or Revolution?". *New York Review of Books* 1988. október 27. Magyarul: Timothy Garton Ash: *A balsors édes hasznai.* Budapest: Európa–Századvég, 1991, 161–216.) és 1989-ben született meg: Timothy Garton Ash: „Revolution. The Springtime of Two Nations". *New York Review of Books* 1989. június 15. (Az írás címében „Revolution" szerepel). http://www.ou.edu/uschina/gries/articles/IntPol/Ash.89.Refolution.pdf (utolsó letöltés: 2016. 10. 31.). Ash 1989 végétől folyamatosan forradalomnak nevezi a kelet-európai rendszerváltó időket. Például lásd Uő: *The Magic Lantern. The Revolution of '89 Wittnessed in Warsaw, Budapest, Berlin and Prague.* New York: Vintage Books–Random House, 1990. Az információkért Rainer M. Jánosnak tartozom köszönettel.

1918 polgári demokratikus forradalmi kísérlete, középpontja pedig 1945. Az 1956-os forradalom nem érthető meg *negyvenöt* forradalmi kísérlete nélkül, az azt követő évtizedek hanyatlástörténete pedig ötvenhat nélkül. A magyarországi *hatvannyolc* viszonylagos „lagymatagságának" ötvenhat volt az alapvető oka: Brezsnyev és Kádár egyaránt tartott ötvenhattól, s a „fogyasztói szocializmus" engedélyezésével, eltűrésével, illetve megvalósításával igyekezett elejét venni az esetleges újabb felfordulásnak. 1989–1990 enerváltsága is paradox módon ötvenhat következménye.

Úgy vélem, hogy a magyarországi államszocializmus fénykorának (1949–1953), valamint lassú – emelkedésekkel és stagnálásokkal tarkított – hanyatlásának értelmezéséhez *negyvenöt* ismerete, pontosabban a hatalom és a kultúra korabeli kapcsolatának felvázolása elengedhetetlen.

Mi indokolja az 1945-ös forradalmi változások kiemelését?

Az 1945-ben Magyarországon bekövetkező gyökeres változást előrelépésnek, a régiből való jó irányú kimozdulásnak érzékelték azok, akiknek élete a múlthoz képest kedvezőbbre fordult, valamint azok az értelmiségiek, gondolkodók is, akik reménykedtek a letűnt korok alatt elkövetett hibák kijavíthatóságában. Az új szisztéma a szovjet megszállás ellenére semmiben sem hasonlított a szovjetunióbeli viszonyokra. Magyarországon 1945-ben parlamentáris demokrácia volt szabad választásokkal, a magyar gazdaság a kapitalista magántulajdonon alapult, annak ellenére, hogy bizonyos területeken már ekkor megkezdődtek az államosítások. A nemzetgyűlés és a koalíciós kormány a Horthy-kor két ellenzéki pártjának és a baloldali, radikális pártoknak a képviselőiből állt. A Horthy-érában törvényen kívüli kommunista párt – amely 1945-ben a választópolgárok 17 százalékának bizalmát bírta – a legdinamikusabb politika- és társadalomformáló erővé vált, s az akkor még létező közvélemény-kutatások szerint a kommunista párt első embere, Rákosi Mátyás volt a teljes lakosság körében a második legnépszerűbb politikus (az első Tildy Zoltán, kisgazda miniszterelnök, majd köztársasági elnök volt).

A második világháborút követő két-három évben a magyarországi kultúra, s benne a művészeti élet sokszínű és alapjában szabad volt. A kommunisták szerepe, befolyása, presztízse e téren nem volt jelentős. A nem-kommunisták

érdeklődése viszont nagy volt a Szovjetunió és az ottani emigrációból hazatért kommunisták iránt. A régi nevén, s alapvetően a régi szakembergárdával tovább-működő Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium a maga szerény anyagi eszközeivel igyekezett támogatni a művészeket. Az alkotók ideológiai befolyásolása fel sem vetődött. Létrejött a hét művészeti ág legkiválóbbjait tömörítő Magyar Művészeti Tanács. Élén Kodály Zoltán állt, helyettese Kassák Lajos volt.[3] Akárcsak 1918-ban, a legkiválóbbak 1945-ben is önként és lelkesen vettek részt az általuk is vágyott szabad és demokratikus új világ felépítésében, amelyről azonban nemigen voltak konkrét elképzeléseik. Volt például Munkás Kultúrszövetség és Magyar Népi Művelődési Intézet.[4] Az előbbi a kommunisták és a szociáldemokraták államilag támogatott öntevékeny művelődési szerve, az utóbbi pedig a radikális népiek, a Nemzeti Parasztpárt kulturális szervezete volt. Az irodalmi és művészeti folyóiratok magas színvonalúak és sokoldalúak voltak: nyitottak Nyugat és Kelet felé egyaránt. A művészek – a más foglalkozási ágakban dolgozókhoz hasonlóan – szabad szakszervezetekbe tömörültek, és az iskolán kívüli népművelés is a szabadművelődés elnevezést kapta. A nép, a tömegek kulturális színvonalának emelésében számos művész önként vett részt. A szellemi elit különböző irányultságú tagjai szabadon vitatkozhattak egymással.[5] 1949–1950-ig a magyar kultúrában, illetve a magyarországi művészeti életben nem mutatható ki számottevő szovjet hatás. Még a kommunista pártban sem. Ennek az az alapvető magyarázata, hogy a birodalom központjában ekkor még nem gondoltak a megszállt ország(ok) kultúrájának átformálására. Azért sem, mert a Szovjetunió művészeti élete a nyugati szövetségesekkel vívott közös háború és

3 Standeisky Éva: „Alkotók közszerepben. A Magyar Művészeti Tanács". In: Uő: *Gúzsba kötve. A kulturális elit és a hatalom.* Budapest: 1956-os Intézet–Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 2005, 97–125.

4 Az előbbihez lásd Standeisky Éva: „A munkáspártok és a Munkás Kultúrszövetség. 1945–1948". In: Uő: *Műveltség – művészet – munkásmozgalom.* II. kötet. Budapest: Népszava, 1982, 171–188. Az utóbbihoz: Harsányi István: *A Magyar Népi Művelődési Intézet, 1946–1948.* Budapest: Országos Közművelődési Központ, 1988.

5 Jó példa lehet erre a képzőművészetben a természetelvűek és az absztraktok vitája. Lásd ehhez: *Kritikák és képek. Válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból, 1945–1975.* Összeállította az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1976, 42–97.

a nyugati viszonyok megtapasztalásának hatására nyitottabbá vált. 1945-ben és 1946 első felében a Szovjetunióban több mint egy évtizede nem tapasztalt sokszínűség és színvonal jellemezte a tudományos és a művészeti életet.[6] Ennek vetett véget az 1946-ban elkezdődő hidegháború, amelynek lecsapódásaként a kísérletező, a nyugati újdonságok felé is nyitott szovjet értelmiségiekre újra rájárt a rúd. A diktatúra a megszokott módszerekhez folyamodott: állampárti határozatokban bélyegezte meg a szerinte elbitangolt – a nyugati formalizmusnak, a burzsoá álművészetnek behódoló – alkotóit. A kultúra irányítója ekkor a hírhedtté vált Andrej Zsdanov volt, akinek nevéhez fűződik az 1946-os irodalmi és az 1948-as zenei párthatározat.[7] Ezek az egzisztenciális következményekkel járó ideológiai verdiktek 1949–1950-ig – ahogy az imént említettük – mégsem befolyásolták a művészei életet Magyarországon. Elsősorban nem azért, mert a kultúrában még nem zajlott le a kommunista párt hatalomátvétele, hanem azért, mert maguk a kommunisták sem tudták, hogyan értelmezzék a Szovjetunióban történteket. Számos kommunista művész híve volt a művészeti megújulásnak, és a kísérletezést az új, baloldali demokrácia lényegi elemének tartotta. A konzervatívnak, avíttnak minősített Horthy-kori kultúrát kívánták felváltani korszerű, kísérletező, Kelet és Nyugat felé egyaránt nyitott kultúrával, s nem értették, nem akarták megérteni, s főként nem akarták magukra vonatkoztatni a szovjet művészetirányításban lezajlott változásokat.[8] S ez még néhány kommunista ideológusra, kulturális vezetőre is áll, akik csodálkozva és vonakodva fogadták a konzervatív, centralizáló fordulatot. Megvolt a maguk elképzelése a kultúra baloldali szellemű átalakításáról, s ezek is különböztek egymástól. Horváth Márton például forradalmi proletárművészetet kívánt teremtetni, Lukács György pedig a harmincas években egyeduralkodóvá tett szovjetunióbeli szocialista realizmust szerette volna a békülékeny korszellemnek és konzervatív ízlésének megfelelő-

6 Standeisky Éva: „Régi-új birodalom. A Szovjetunió a második világháború után". *Mozgó Világ* (1999)/8, 69–84.

7 A. A. Zsdanov: *A művészet és a filozófia kérdéseiről.* Budapest: Szikra, 1948.

8 Standeisky Éva: „Hivatás és pártpolitika. Kommunista értelmiségi magatartásformák". In: Uő, *Gúzsba kötve*, 61–72.

en nagyrealizmussá szelídíteni. (Meg is fizette az árát: néhány évre kegyvesztett lett). Elképzeléseikhez mind a ketten találtak magyarországi példát – Horváth Márton a meghamisított, kilúgozott József Attilát, Lukács pedig a Horthy-korban mellőzött Déry Tibort emelte piedesztálra.[9]

A fordulat után a kommunista pártvezetők zöme – hűséges párttag lévén – rövid idő alatt sikeresen alkalmazkodott az immár Révai József nevével összefonódó kultúrpolitikához, aki maga is megváltoztatta korábbi, megengedőbb, a baloldali népi írók felé nyitott kulturális elképzeléseit, hogy megfeleljen az új politikai-ideológiai kívánalmaknak.[10]

A szovjet éra lényegében csak négy-öt évig tartott a kommunista kultúrpolitikában. Amikor 1953-ban meghalt Sztálin, a Szovjetunióban lazult a szigorúan átideologizált és központosított kultúrpolitika. Az „olvadásnak" nevezett folyamat Magyarországra is begyűrűzött, de csak a kommunista íróknak biztosított némileg nagyobb mozgásteret. Az új szituáció mindenekelőtt a nemzeti kommunizmus híveit juttatta előnyös helyzetbe mindaddig, amíg be nem következett a Szovjetunióban az újabb „lehűlés", ami Magyarországon is a szektás ortodoxok visszatérését hozta. Újabb szovjet enyhülés – a Szovjetunió Kommunista Pártjának anti-sztálinista XX. kongresszusa 1956 februárjában – kellett ahhoz, hogy az elégedetlenkedő kommunisták Magyarországon is visszatérhessenek 1953 utáni álmaikhoz.

A magyar pártvezetés megosztottsága és tehetetlensége vezetett ahhoz, hogy 1956 őszén kicsúszott a kommunisták kezéből a gyeplő, s a fellazult társadalomban az elégedetlenség felkeléshez, majd – lényegét tekintve – az 1945-ös forradalmi kísérletet megismétlő forradalomhoz vezetett.[11]

1956-ban éppen egy évtizede lett vége a demokrata polgárok, népiek, szociáldemokraták és kommunisták által egyaránt támogatott rövid, szépreményű

9 Standeisky Éva: *A Magyar Kommunista Párt irodalompolitikája, 1944–1948*. Budapest: Kossuth,1987, 11.

10 Standeisky Éva: „Lánc-reakció. A magyar irodalmi élet szovjetizálása". In: Uő, *Gúzsba kötve*, 206–234.

11 Az ötvenhatos forradalom szovjetellenességét, szabadságharc-jellegét, ami eltérés negyvenöttől, itt figyelmen kívül hagyom.

demokratikus időszaknak. 1956 forradalmában szűk két hétre felszínre jöttek a *negyvenötös* ígéretes kezdemények.[12] Ahogy a politikában, a szellemi életben is a második világháború utáni egy-két évben meghatározó szerepet játszók kerültek az élre (persze a levitézlett és gyűlölt kommunisták nélkül). Kodály Zoltán, Illyés Gyula és Déry Tibor neve említhető elsősorban.[13]

Változott-e a hatalom és a kultúra kapcsolata a Kádár-korban?

„Másodlagos frissességű hal"-ról esik szó Mihail Bulgakov *Mester és Margaritájában*. Ez a mára már klasszikussá vált regény Magyarországon a Kádár-érában jobban hozzáférhető volt, mint szülőhazájában, s Alekszandr Szolzsenyicin antisztálinista kisregénye, az *Iván Gyenyiszovics egy napja* előbb jelent meg Magyarországon önálló kiadványként, mint a Szovjetunióban. Mindkét mű egyúttal az államszocialista rendszer bírálata is. Ahhoz, hogy ezek a művek egyáltalán megjelenhessenek, a diktatúra oldódása kellett, elhallgatásuk, támadásuk pedig az újbóli keményedés jele volt.

Az enyhülés-keményedés szinuszgörbéje a hanyatlási folyamat ornamentikája. A hatalom és a kultúra viszonya a Kádár-korban az alapkérdéseket tekintve sok újdonságot nem hozott a Rákosi-korszakhoz képest. Az állampárt hatalommegtartási igyekezete azonban olyan jelenségeket produkált, amelyek egyre inkább saját önfelszámolásához vezettek, bár a cél éppen ennek ellenkezője volt, csak ekkor már a hatalmi eszközök elégtelenek voltak ahhoz, hogy a bomlási folyamatot bármivel feltartóztathatták volna. S ha sejtik is az előbb-utóbb bekövetkező véget, akkor sem találhattak volna ki mást: a húzd meg-ereszd meg kultúrpolitikáját kellett tovább folytatniuk.

Az enyhülés-keményedés hullámvonala mellé megrajzolható egy másik is, amely szintén jellemzi az államszocializmust, s különösen annak kiépülő és hanyatló szakaszát. Ez a nemzeti kommunista és ortodox balos kommunista vonal váltakozása, amely mintegy illusztrálja az előbbi ábrát: válságok, reformlázak ide-

12 Standeisky Éva: *Népuralom ötvenhatban*. Pozsony–Budapest: Kalligram–1956-os Intézet, 2010, 344–364.

13 Standeisky Éva: *Az írók és a hatalom. 1956–1963*. Budapest: 1956-os Intézet, 1996.

jén a nemzeti kommunisták voltak a hangadók, restaurálódás, visszarendeződés, pangás idején pedig az ortodox internacionalisták.

Az elsőre az 1848-as forradalom és szabadságharc centenáriuma alkalmából született *Cinka Panna* (1948) című zeneművet, annak kudarcos „sorsát", mindenekelőtt ideológiai-politikai szempontú ledorongolását hozhatnám fel példának,[14] a másodikra az ötvenhatos forradalmat követő internacionalista, munkásosztály-központú kezdeményezéseket: a Táncsics Kört, az Élet és Irodalom első számait és a rövid életű *Magyarország* című lapot.[15] A diktatúra agóniájával – az 1980-as évek közepétől – mindkét belső kommunista áramlat kiüresedett, hívei jelentéktelenné, érdektelenné váltak. Azt mondhatjuk tehát, hogy a Kádár-korban a kultúrában eltolódtak a hangsúlyok. A hatalom az 1956 előtti évek és az ötvenhatos forradalom (az ő szóhasználatukban: „ellenforradalom") tanulságait is levonva immár eltekintett az irodalom és a művészetek ideológiai-propagandacélú megerőszakolásától. Az írók, művészek helyett jóval nagyobb figyelmet fordított a tudósokra, ami jelzi a korabeli hatalom pragmatizmusát, konfliktuskerülő attitűdjét is.

Zárás

A hatalom és a kultúra a kultúrpolitikában találkozik. A kultúrpolitika milyensége a társadalmi berendezkedés tükre. Minél demokratikusabb egy társadalom, a hatalom annál kevésbé igyekszik rátelepedni a kultúrára, s benne a művészetekre. Tiszteletben tartja az alkotói szabadságot, és fő feladatának a mecenatúrát, valamint a kultúra népszerűsítését tekinti. Kereteket biztosít, támogat, de esztétikai kérdésekbe nem szól bele. Diktatúrában ennek az ellenkezője történik. A tekintélyelvű társadalomban vegyes szisztéma jön létre, ahol a hatalom különféle módokon terjeszti ideológiáját (a média, a díjak, jutalmazások, az intézmények révén).

Az államszocializmus évtizedeiben Magyarországon diktatúra volt, amely

14 Balázs Béla–Kodály Zoltán: *Cinka Panna*. Kommunista kritikájáról lásd Standeisky, *A Magyar Kommunista Párt irodalompolitikája*,117–140., valamint Standeisky Éva: „A kígyó bőre. Politika és ideológia a fordulat éveiben". In: Uő, *Gúzsba kötve*,126–144.

15 Standeisky, *Az írók és a hatalom*, 213–245.; Standeisky Éva: „A jelenség és az ok. Az Élet és Irodalom indulása". *Élet és Irodalom* 2007. március 16., 3–4.

bomlásával egyre inkább autoriter jellegzetességeket mutatott. A hatalom képtelenné vált a kultúra egészének ellenőrzésére, irányítására, s megmaradt hívei is egyre népszerűtlenebbé váltak. A közvetlen szovjet befolyás a kultúrában lényegében már az 1950-es évek közepén megszűnt, az intézményi, ideológiai keret, a szovjet mintán alapuló hatalmi struktúra azonban – mint erre már a bevezetőben is utaltam – a rendszerváltozásig *alapjaiban változatlan maradt*. A tömegkultúra és a magaskultúra továbbra is ki volt szolgáltatva a hatalomnak. A pártállam kultúrájának irányítói döntötték el, hogy a hatalom távlatos és napi érdekeinek megfelelően mit sorolnak a tiltott és a tűrt kategóriába. Az államszocialista rendszer lassú bomlásával – úgy tűnik – különösen a populáris kultúrában nőtt a harmadik szegmensbe tartozó, támogatott alkotások és produkciók száma.

NÉVMUTATÓ

A kötet szerzői

Csatári Bence (1972), történész, Nemzeti Emlékezet Bizottsága
György Eszter (1982), várostörténész, ELTE BTK Atelier
György Péter (1954), esztéta, ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet
Hammer Ferenc (1963), szociológus, ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet
Havasréti József (1964), irodalomtörténész, kritikus, PTE BTK Társadalom- és Médiatudományi Intézet
Heltai Gyöngyi (1958), színháztörténész, MTA-ELTE Válságtörténeti Kutatócsoport
Ignácz Ádám (1981), zenetörténész, MTA BTK Zenetudományi Intézet
Jákfalvi Magdolna (1965), színháztörténész, Színház- és Filmművészeti Egyetem
Kappanyos András (1962), irodalomtörténész, MTA BTK Irodalomtudományi Intézet
Povedák Kinga (1979), néprajzkutató, MTA-SZTE Vallási Kutatócsoport
Ring Orsolya (1975), történész, levéltáros, Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára
Standeisky Éva (1948), történész
Szemere Anna (1954), szociológus
Varga Luca (1980), színháztörténész, ELTE BTK Atelier
Véri Dániel (1984), művészettörténész, ELTE BTK Művészettörténeti Intézet
Zombori Mónika (1985), művészettörténész, ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet

POPULÁRIS ZENE ÉS ÁLLAMHATALOM

„2017-ből visszatekintve még az idősebb generációknak is nehéz visszaidézni azt a Magyarországot, amelyben a kormányzatnak a szórakoztató zene egyidejűleg jelentett államrendészeti és a rendszer identitását meghatározó esztétikai problémát. Ez a kitüntetett figyelem – paradox módon – jelentős társadalmi státusszal ruházta fel a »könnyű műfajok« művelőit, akár azért, mert megfelelvén a nyilvánossághoz szükséges kívánalmaknak, országos népszerűségre, de legalábbis ismertségre tehettek szert; vagy éppen ellenkezőleg: mert peremre szorultak, betiltották őket, és ezért váltak híressé-hírhedté, az Európa Kiadó egyik fontos dalát idézve, »igazi hősökké«."
[Részlet Szemere Anna *Bevezetés*éből]

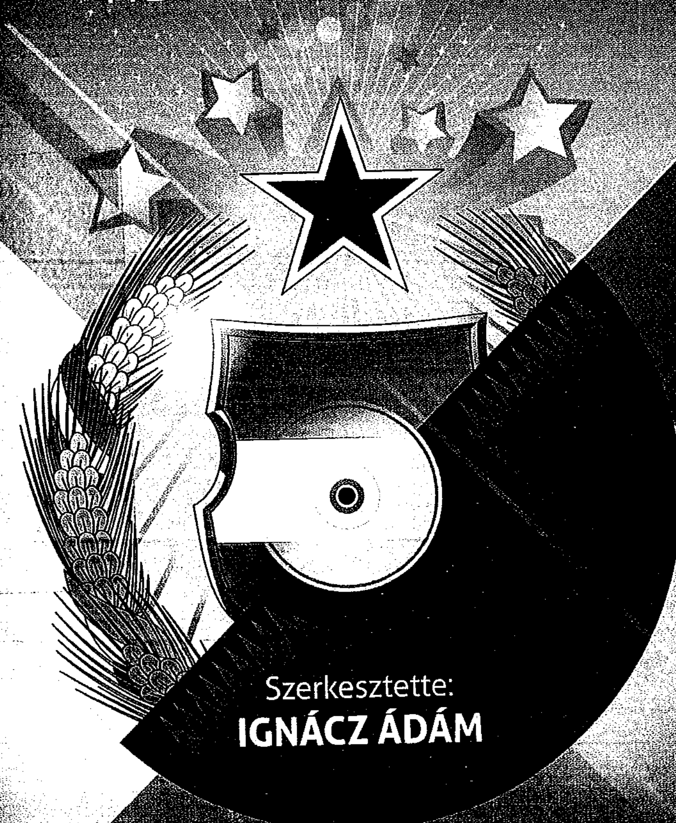
A kötetben szereplő tizenöt tanulmány arra keresi a választ, hogy milyen lehetséges kapcsolódási pontjai voltak a populáris zenei műfajoknak és a (kulturális) politikának a 20. századi Magyarországon, és hogy e kapcsolatok miképpen éreztetik hatásukat a jelenlegi zenei színtéren, illetve a populáris zenéről folytatott mai diskurzusokban.


786155 062346
2 990 Ft

POPULÁRIS ZENE ÉS ÁLLAMHATALOM

POPULÁRIS ZENE ÉS ÁLLAMHATALOM

TIZENÖT TANULMÁNY



Szerkesztette:
IGNÁCZ ÁDÁM

RÓZSAVÖLGYI ÉS TÁRSA